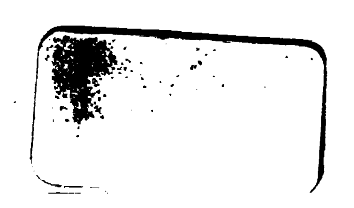
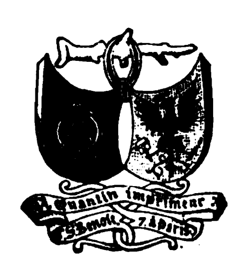
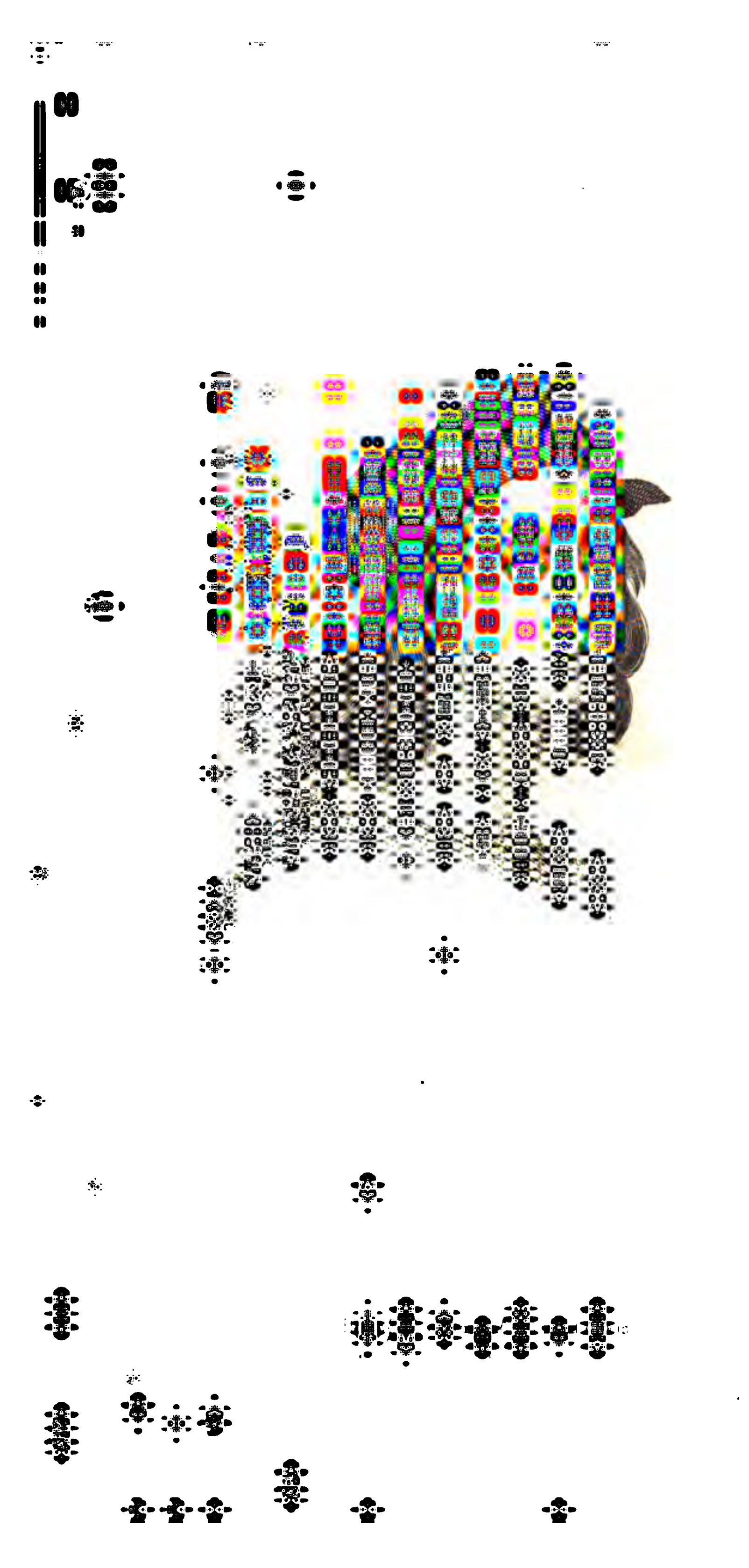




RAPHAËL

PEINTRE DE PORTRAITS


Quantin imprimeur
Benoît 7 à Paris



RAPHAËL

PEINTRE DE PORTRAITS

FRAGMENTS

D'HISTOIRE ET D'ICONOGRAPHIE

SUR LES PERSONNAGES REPRÉSENTÉS DANS LES PORTRAITS
DE RAPHAEL

PAR

F.-A. GRUYER

MEMBRE DE L'INSTITUT

TOME PREMIER

PORTRAITS EXÉCUTÉS SOUS LE PONTIFICAT
DE JULES II

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LOONES, SUCCESSEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

M DCCC LXXXI

PRÉFACE

Étudier Raphaël comme peintre de portraits, voir les portraits qu'il a peints sous le jour particulier qui leur convient, connaître les personnages que représentent ces portraits, placer ces personnages dans le milieu où ils ont vécu, tâcher même d'y vivre un moment avec eux, chercher à reconstituer leur identité morale, recueillir les éléments épars de leur iconographie, pénétrer dans un cercle assez large pour contenir à la fois quelque chose de la religion, de l'histoire, de l'art, de la philosophie et des lettres du plus lumineux des siècles modernes, tel est le but que nous poursuivrons dans cette étude. Parviendrons-nous à l'atteindre? Nous n'osons l'espérer. Nous aurons

fait du moins un sérieux effort pour nous en approcher.

Si nous avions accepté tous les portraits réputés pour être de Raphaël, nous n'aurions guère pu limiter cet ouvrage. Nous nous sommes borné aux portraits dont l'authenticité nous paraît hors de doute et n'est pour ainsi dire pas contestée. Autour de ces quelques portraits sont venus se grouper comme d'eux-mêmes un nombre considérable d'hommes et de choses. C'est que, si les personnages véritablement peints par Raphaël sont bientôt comptés, grande est leur illustration et considérable leur importance. Un Doni, une Strozzi, un Conti, des Montefeltro, des Gonzague, un Farnèse, un del Monte, un Riario, un Altoviti, un Castiglione, un Navagero, Inghirami, Bibbiena, Beazzano, Tebaldeo, une princesse d'Aragon, des della Rovere et des Médicis..., dominés par deux papes tels que Jules II et Léon X, que de beaux noms attachés à de belles œuvres !

Nous diviserons cette étude en deux parties principales : nous mettrons, d'un côté, les portraits qui remontent au pontificat de Jules II; nous rangerons, de l'autre côté, les portraits qui appartiennent au pontificat de Léon X. Nous aurons ainsi deux volumes presque indépendants l'un de l'autre,

et qui néanmoins seront étroitement liés entre eux. Les portraits exécutés de 1503 à 1513 se trouveront réunis tous ensemble, et tous ensemble aussi seront les portraits peints de 1513 à 1520. Les portraits de Jules II, de François-Marie della Rovere et de quelques-uns de leurs alliés parmi les Montefeltro et les Gonzague termineront notre première partie et y tiendront la grande place; les portraits de Léon X et de quelques-uns des Médicis domineront de même notre seconde partie et lui imprimeront son caractère décisif. Dans chacun de ces groupes, la valeur pittoresque autant que l'intérêt historique iront en grandissant de portrait en portrait, les personnages représentés prenant une importance de plus en plus considérable, et le talent du peintre gagnant d'année en année plus de puissance. De cet ensemble, cependant, nous détacherons les portraits de Raphaël et de la Fornarina, et nous les placerons, comme une sorte de frontispice, en tête de ce livre. Raphaël, avant de nous présenter ses contemporains, doit se faire connaître lui-même[1]. Quant à la Fornarina, elle est insépa-

1. Nous donnons, en tête de notre premier volume, la reproduction d'une charmante gravure de Coigny, d'après le portrait de Raphaël par lui-même, que possède le musée des Offices, à Florence. La gravure de Coigny est complètement épuisée. Notre reproduction est due à M. Amand Durand.

rable de Raphaël, et son portrait, par les contrastes même qu'il offre avec les portraits du maître, en complète l'enseignement. Nous avions sommairement indiqué, dans notre *Essai sur les fresques de Raphaël au Vatican*, les portraits que contiennent les *Stanze;* nous reviendrons, chemin faisant, sur ces figures-portraits, en leur attribuant l'importance iconographique qui leur appartient. Notre sous-titre (*Fragments d'histoire et d'iconographie sur les personnages représentés dans les portraits de Raphaël*) nous autorisant à faire, dans le domaine de l'histoire et de l'iconographie, toutes les incursions que nous jugerons utiles, nous userons de ce privilége, qui nous permettra de considérer le portrait comme un élément essentiel de l'histoire. Bien des erreurs nous échapperont sans doute et bien des lacunes resteront encore à combler. D'autres viendront après nous pour compléter nos propres informations.

On nous reprochera peut-être de nous attarder trop longtemps avec Raphaël; mais ici, de même que dans nos précédentes études, Raphaël est le prétexte de recherches dont le danger même est de trop embrasser. L'œuvre de Raphaël est comme un flambeau que nous nous plaisons à promener devant les œuvres des maîtres, afin d'en mieux saisir la valeur et d'en mieux per-

cevoir la beauté. Notre admiration pour Raphaël n'est point exclusive. L'admiration qui ne pourrait se partager sans s'affaiblir, loin d'être un privilège, deviendrait une servitude; au lieu de grandir et de fortifier l'âme, elle l'énerverait, en la rendant incapable d'émotions en présence des manifestations multiples du beau. C'est à l'amour qui nous a si souvent ramené vers cette jeunesse des arts naissants, de la fin du XIII[e] siècle à la fin du XV[e], que nous devons d'aimer particulièrement Raphaël. On ne comprend bien un tel homme qu'en le rattachant aux longues générations qui l'ont préparé, qu'en connaissant tous les éléments qui sont entrés dans la formation de son génie. Les métopes de Sélinonte précèdent celles du Parthénon, comme les anges du moyen âge précèdent les lumineux archanges de la grande Renaissance. Avant de montrer les rapports du Sanzio avec l'antiquité, n'avons-nous pas étudié les relations du moyen âge et de la Renaissance tout entière avec l'art classique[1] ? N'est-ce pas par l'intermédiaire des innombrables Madones qui, des premiers âges chrétiens au commencement du XVI[e] siècle, avaient exalté la foi des peuples et le génie des peintres, que nous avons

1. *Raphaël et l'Antiquité;* 2 vol. in-8°. Paris, 1864.

été amené jusqu'aux Vierges de Raphaël[1]? Et ne voit-on pas l'horizon s'agrandir et reculer à mesure qu'on avance dans de semblables études?

Raphaël, peintre de portraits, va nous faire entrer dans l'intimité du monde où lui-même a vécu. On l'a dit avec raison, l'histoire n'est souvent que le plus mal informé des tribunaux. L'étude que nous tentons ajoutera peut-être quelques notes à des dossiers qui demeureront toujours incomplets. Chacun des personnages représentés par Raphaël nous ouvrira pour ainsi dire la porte de sa maison, nous parlera de ses ancêtres, nous introduira dans sa propre famille, nous fera saisir quelque chose des qualités morales et de l'aspect pittoresque de ce monde, où chaque homme avait sa physionomie propre et son costume à lui, son caractère très nettement accentué, souvent même trop énergiquement accusé pour la sécurité de tous. On ne soupçonnait rien alors de la civilisation qui a tout envahi, et qui nous couvre tous de ses teintes grises et uniformes. Dans ce monde si étranger au nôtre, les couleurs étaient partout voyantes et vigoureuses, parfois heurtées jusqu'à la rudesse. L'intérêt

1. *Les Vierges de Raphaël et l'Iconographie de la Vierge*: 3 vol. in-8°. Paris, 1869.

principal des portraits de Raphaël, c'est que chacun d'eux fournit l'occasion de regarder la peinture vraie d'un Italien de la Renaissance. Alors que, sous le doux visage de François-Marie della Rovere, nous découvrirons un homme assez féroce pour faire égorger sous ses yeux le mari de sa sœur et pour poignarder publiquement de sa main le cardinal favori du pape[1], nous reconstituerons par la pensée le caractère de cet homme et nous pourrons juger aussi de la physionomie de son temps. Quand nous verrons le Vatican regorger de progénitures pontificales, les della Rovere, les Cibo, les Borgia, les Todeschini, s'entourer avec ostentation de leurs fils et de leurs filles, les combler d'honneurs et les accabler de richesses, sans que le monde laïque en soit scandalisé, il faudra bien nous dire que si la morale est absolue en principe, elle est en fait singulièrement relative. Dès que l'assassinat et l'empoisonnement sont dans les mœurs, les mœurs ne s'en révoltent guère. Ce que nous appelons crime aujourd'hui, Machiavel le louait comme trait d'audace. Il n'y a rien d'immuable ici-bas : tout change et se transforme. A cent ans de distance, la conscience de l'humanité ne se ressemble pas. Les

1. Le cardinal Alidosio.

proportions monstrueuses que prennent pour nous des personnages tels qu'Alexandre VI et César Borgia étaient loin d'être telles pour leurs contemporains.

La libre pensée moderne conçoit difficilement la sincérité du sentiment religieux chez des hommes chargés de tous les crimes. Alexandre VI, cependant, était un dévot. Écrivant de Rome, le 24 juillet 1494, « à donna Lucrezia, sa très chère fille, » il lui parle longuement de Julie Farnèse, qui avait pris la fièvre à Capodimonte, et il lui dit : « Espérons que, grâce à Dieu et à la glorieuse Madone, elle sera promptement rétablie... Pour nous, grâce à Dieu et à la glorieuse Vierge, nous sommes en très bonne santé... Il me reste à te recommander de veiller à ta santé et de prier assidûment la Madone[1]. » La Vannozza, qui avait eu quatre enfants du pape, était de la compagnie du Gonfalone *ad Sancta Sanctorum*, et l'on célébrait sa piété[2]. Julie Farnèse, qui fut après elle

1. L'original de cette lettre est aux archives publiques de Florence.

2. La Vannozza mourut à Rome le 26 novembre 1518. « Avant-hier, écrit un Vénitien, est morte Mme Vannozza, qui fut la femme du pape Alexandre, dont elle eut le duc de Valentinois et la duchesse de Ferrare. La nuit où elle a trépassé, je me trouvais dans un lieu d'où l'on pouvait entendre la proclamation de sa mort, selon la coutume romaine. On la faisait dans ces termes consacrés :

la maîtresse d'Alexandre VI, maria la fille qu'elle en avait eue à un neveu de Jules II et vécut à Rome entourée d'honneurs. Lucrèce Borgia, enfin, qui a été l'objet de si enfantines déclamations, portait un cilice et se confessait tous les jours[1]. Elle vit venir la mort d'un œil calme et prit congé de la vie dans une lettre à Léon X remplie de dignité religieuse : « Si grande est la faveur que m'accorde le Créateur très clément, que je sais

« Messer Paolo fait savoir que Mme Vannozza, la mère du duc de « Gandie, est morte ; elle est de la compagnie du Gonfalone. » On l'a enterrée hier à Santa-Maria del Popolo, et on lui a fait des funérailles presque aussi pompeuses que celles d'un cardinal. Elle avait soixante-seize ans... Elle a laissé tout son bien, qui est considérable, à Saint-Jean de Latran. Les camériers du pape assistaient au service funèbre. » (Marino Sanuto, *Diar.*, t. XXVI, fol. 135.) Léon X, en donnant une importance officielle aux obsèques de la Vannozza et en y faisant assister toute sa cour, reconnaissait cette femme pour la veuve d'Alexandre VI. On grava sur sa tombe l'épitaphe suivante : « A Vanotia Catanea, que le duc César de Valentinois, Juan de Gandie, Jofred de Squillace et Lucrèce de Ferrare ont anoblie, et qu'ont hautement et également distinguée sa bonté, sa piété, son grand âge et sa sagesse... Elle a vécu soixante-seize ans, quatre mois, treize jours. Elle est morte le 26 novembre 1518. » Plus tard, la pudeur publique effaça toute trace de ce tombeau. (*Lucrèce Borgia*, par M. Ferdinand Gregorovius, t. II, p. 222.)

1. « Dix années durant, dit Paul Jove, elle porta un cilice. Elle se confessait tous les jours et communiait chaque mois trois ou quatre fois. » — On possède l'inventaire, dressé en 1502 et 1503, des livres emportés par Lucrèce de Rome à Ferrare, et ce sont presque tous des livres de piété. Un autre inventaire, de 1516, ne contient plus aucun livre de littérature profane.

que la fin de ma vie approche. Je me rends compte que dans quelques heures elle aura cessé, non sans que j'aie reçu préalablement les saints sacrements de l'Église. Arrivée à ce point, je me suis rappelé en chrétienne, quoique pécheresse, de demander à Votre Béatitude qu'elle daigne puiser dans sa bonté un trésor spirituel afin de pouvoir offrir quelque soulagement à mon âme par sa sainte bénédiction. Je l'en supplie dévotement et je recommande à sa sainte grâce mon époux et mes enfants, qui sont tous les serviteurs de Votre Sainteté. — De Votre Sainteté l'humble servante, Lucrèce d'Este. Ferrare, le 22 juin 1519, à la 24e heure[1]. » Étrange époque! également féconde en chefs-d'œuvre et en atrocités, où le bien et le mal prenaient des proportions inouïes, où l'homme, écrasé par la force brutale, se réfugiait dans le pacifique domaine du beau, où tout un peuple, submergé par les flots de l'invasion, se relevait à force de génie, conquérait ses vainqueurs et les faisait rougir encore de leur barbarie !

Nul mieux que Raphaël ne peut nous instruire. Peintre d'histoire dans les *Stanze*, ayant rattaché par des liens indissolubles l'art de la Renaissance à l'art de l'antiquité, s'étant élevé,

1. *Lucrèce Borgia,* par M. Ferdinand Gregorovius, t. II, p. 225.

grâce à la Vierge et au *Bambino*, plus haut qu'aucun autre dans le domaine de l'imagination religieuse, il est aussi, comme peintre de portraits, le représentant des plus saines traditions.

A l'art du portrait s'applique par excellence le vieux catéchisme biblique : l'homme est fait à l'image de Dieu. De quelque religion que l'on soit, quelque philosophie même que l'on professe, on ne peut, au point de vue de l'art, rendre meilleur compte des origines de l'homme et aussi de ses fins. L'homme ainsi compris est un esprit revêtu de matière. Sur les quelques grains de poussière dont il est formé l'intelligence souveraine a soufflé ; sur la forme corporelle Dieu a marqué son empreinte. Cette empreinte, l'œil du vulgaire souvent ne la découvre pas, mais l'artiste en a la claire perception et il en marque profondément son œuvre. Est-ce à dire que, dans l'homme, l'anatomie et la physiologie, qui sont du domaine de la science, ne soient pas du domaine de l'art? Nullement ; mais l'âme lui appartient aussi, et la certitude de son immortalité, qui est l'ennoblissement de la vie et la consolation de la mort, en s'emparant de l'artiste, lui souffle l'inspiration. Ainsi compris, les arts d'imitation sont également des arts d'imagination. Tributaires de la réalité, sans laquelle ils perdent leur clarté et

leur raison d'être, ils cherchent dans le monde intérieur l'esprit qui éclaire les choses du dehors. Si, par l'intermédiaire du dessin et de la couleur, vous faites comprendre que ce que nous voyons n'est que l'image incomplète de ce que nous ne voyons pas, si en même temps que des habitudes et une manière d'être, qui appartiennent à une époque déterminée de l'histoire, vous révélez une âme et des affections qui sont de toute éternité, vous faites véritablement une œuvre d'art. Sinon, vous ne montrez que l'apparence d'un homme, et, quelque habile que vous soyez, vous n'êtes point un artiste. Les portraits des maîtres, ceux de Raphaël notamment, sont la démonstration de ces principes. Non que Raphaël ait eu le loisir de philosopher beaucoup; mais, quoi qu'on dise aujourd'hui, il ne peignait pas seulement comme l'oiseau chante; il était sans cesse en quête d'une certaine idée, — il le dit lui-même, — à laquelle son génie subordonnait son talent. Ce n'est pas lui qui, en peignant un portrait, eût cherché un morceau. Il avait trop le respect de la personne humaine pour la sacrifier aux accessoires. Dans l'homme physique il voyait l'homme moral, le reste venait par surcroît.

L'expression du beau dans le vrai, tel est le

but de l'art et tel est en particulier le but du peintre de portraits. Quelque disgracié que soit un homme, l'artiste peut toujours trouver en lui un reflet de l'esprit ou du cœur, de l'intelligence ou de la bonté, qui ennoblit même la vulgarité, éclaire ce qui paraît obscur, fait aimer ce qui se présente sous les dehors les moins aimables. Pourquoi un portrait photographique n'est-il pas une œuvre d'art? Parce qu'il ne donne que la réalité brute, inconsciente et sans choix, la vérité seulement selon la nature, qui n'est pour l'art qu'une portion de la vérité.... Ce sont là presque des lieux communs, mais qu'on ne saurait trop répéter. Nous marchons dans des sentiers battus, et nous n'en rougissons pas. Nous voyons, comme d'autres ont vu déjà, et nous osons le dire. Le paradoxe est plus facile, et rapporte davantage : rien ne fait autant l'illusion de la profondeur que le vide. Il n'est pas malaisé de se singulariser par des hardiesses. Voir de parti pris tout à l'envers d'autrui, c'est un moyen presque sûr d'aller au succès, mais c'est un moyen presque sûr aussi d'aller à l'absurde. Nous avons beau écouter à droite, toujours nous entendons battre notre cœur à gauche. Les contemporains de Jules II et de Léon X ont qualifié Raphaël de *divin*, et voilà quatre siècles bientôt que le sens commun de

l'humanité a reconnu en lui le plus grand des peintres. — « Oui, cela était autrefois ainsi ; mais nous avons changé tout cela. » — Raphaël, dit-on maintenant, n'a rien inventé. Où donc est son originalité?... Son originalité, la voici. Il a mis le point au centre du cercle. Aux ouvrages incomplets de ses devanciers, il a substitué des œuvres complètes et définitives. Il a trouvé la perfection, si tant est que ce mot appartienne à l'humanité. Voilà ce qu'il faut dire et redire, aujourd'hui plus que jamais, et ce qu'il faut chercher surtout à démontrer par d'irrécusables preuves.

Les discussions littéraires et philosophiques étaient à l'ordre du jour au commencement du XVIe siècle. Platon et Aristote se partageaient le monde, et l'on quintessenciait à propos de tout. La peinture de portraits, en s'appuyant sur les principes qui viennent d'être exposés, était en plein courant de tradition classique... On raconte qu'Aristote, voulant avoir le portrait de sa mère, s'informa s'il y avait en Grèce un peintre qui se rattachât encore à l'école de Parrhasius, c'est-à-dire un artiste qui fût dépositaire des grandes traditions de la peinture religieuse, et que, l'ayant trouvé, il lui confia le soin de peindre l'image à laquelle il attachait tant de prix... Qu'est-ce à dire? Sinon que les philosophes grecs avaient,

tout comme les hommes de la Renaissance, une esthétique du portrait? La peinture de portraits, telle que nous l'entendons, est donc en droit de revendiquer la plus haute et la plus ancienne origine. Elle est, il faut le redire, dépendante de la réalité, mais elle n'en est pas esclave. Cela ne saurait être trop rappelé dans un temps où le respect des maîtres fait de plus en plus défaut.

RAPHAËL

PEINTRE DE PORTRAITS

RAPHAËL

PEINTRE DE PORTRAITS

PORTRAITS DE RAPHAËL

PAR LUI-MÊME

Les portraits de Raphaël par lui-même seraient en grand nombre si l'on s'en rapportait à toutes les attributions. On a eu la manie d'en chercher et la prétention d'en trouver partout. Pour une critique attentive, deux seulement sont irrécusables : le portrait du musée des Offices et le portrait introduit dans *l'École d'Athènes*. Deux autres ont pour eux les caractères de la probabilité : le portrait dessiné de la collection d'Oxford et le portrait gravé par Marc-Antoine. Quant au portrait qui se trouve dans le tableau de *Saint Luc peignant la Vierge*, c'est bien encore celui

de Raphaël, mais il n'est pas de la main du maître. Il porte cependant l'empreinte d'une intimité telle, que nous le comprendrons également dans cette étude. Nous parlerons aussi des traditions qui montrent Raphaël enfant, peint tour à tour par son père, par son maître et par ses condisciples. En étudiant ces témoignages dans l'ordre où ils se sont produits, on embrasse toute la carrière de Raphaël, on suit le peintre dans les phases principales de sa courte existence, on le retrouve dans les grands milieux dont il a été le charme et la gloire.

I

PORTRAITS SUPPOSÉS DE RAPHAËL ENFANT PAR GIOVANNI SANTI, TIMOTEO VITI, PÉRUGIN, PINTURICCHIO

A peine né, Raphaël est représenté en *bambino* par Giovanni Santi, son père, dans les bras de Maggia di Battista Ciarla, sa mère, transfigurée en madone[1]. Que la ressemblance soit légendaire ou réelle, ce premier souvenir est précieux à recueillir. Cette fresque est la preuve de l'extrême tendresse de Giovanni pour son fils ; on y voit comme un pressentiment de la

1. *Les Vierges de Raphaël et l'Iconographie de la Vierge*, t. Ier, p. 508.

destinée de cet enfant, que, dès le berceau, l'ange de la grâce semblait avoir touché de son aile. D'après la tradition, Giovanni Santi ne s'en tint pas là. C'est Raphaël, encore petit enfant (à l'âge de trois ans environ), qu'il faudrait voir dans un des anges du tableau peint pour les Buffi à l'église des franciscains d'Urbin. C'est Raphaël aussi, âgé déjà de neuf ans, qu'on devrait reconnaître dans le petit saint Jean qui accompagne *la Vierge glorieuse* du musée de Berlin. C'est Raphaël également qu'on pourrait retrouver aux pieds de la Vierge peinte à fresque dans la chapelle de Pietro Tirani, à Cagli[1]. On le verrait ainsi grandir en compagnie de son père, celui-ci reproduisant avec amour et à chaque instant des traits chéris. On le suivrait, d'étape en étape, dans sa première enfance, alors que ses idées, encore à l'état de rêve, flottaient, indistinctes et confuses, entre la chimère et la réalité, comme dans le vague éblouissement du réveil.

Sans se prévaloir de ces peintures plus que de raison, sans admettre comme rigoureusement vrais les dires que, dès le XVIe siècle, on y trouve attachés, sans chercher dans ces visages, naïvement illuminés

1. Un ange se tient de chaque côté du trône de la Vierge. L'ange de gauche ne serait autre que Raphaël lui-même. Comme preuve à l'appui, on raconte que Giovanni Santi, appelé à Cagli pour peindre cette fresque, se fit accompagner de sa femme et de son fils. (*Les Vierges de Raphaël et l'Iconographie de la Vierge*, t. Ier, p. 481.)

de la splendeur céleste, un caractère que l'enfance ne présente qu'avec indécision, nous recueillons ces premières données comme appartenant à la légende aussi bien qu'à l'histoire des portraits de Raphaël. La connaissance plus approfondie des œuvres ombriennes de la fin du xv[e] siècle nous livrera sans doute d'autres peintures du même ordre. Quelles qu'elles soient, d'ailleurs, il est douteux qu'elles fournissent jamais des renseignements sérieux. On n'y verra toujours que des enfants aux traits à peine formés et presque rudimentaires encore, réellement enfants selon la nature, anges aussi par la grâce naïve et par l'intention pieuse, très bien faits pour captiver l'homme par ce qu'il a de plus humain, admirablement trouvés pour entraîner l'imagination dans les pures régions de l'idéal, mais très peu propres à renseigner sur la réalité vraie. En tout cas, Giovanni Santi étant mort le 1[er] août 1494 et Raphaël étant né le 6 avril 1483, les documents paternels ne nous renseigneront toujours que sur un enfant âgé tout au plus de onze ans trois mois et vingt-cinq jours.

C'est avec la même réserve qu'il convient de regarder, dans la galerie Borghèse, à Rome, le portrait d'enfant attribué à Timoteo Viti et regardé comme le portrait de Raphaël. Timoteo Viti, né à Urbin en 1469, était allé le 8 juin 1490 s'établir à Bologne près de Francia, et s'était partagé pendant près de cinq ans entre la peinture et l'orfèvrerie. Le 4 avril 1495,

il revint dans sa ville natale[1]. Il avait alors vingt-six ans, et Raphaël, orphelin depuis six mois, était dans sa douzième année. La réputation, sinon la renommée, accompagnait déjà Timoteo Viti, qui allait bientôt, par des œuvres importantes, mériter les premières magistratures de la cité[2]. Devint-il momentanément le maître de Raphaël? Fut-il un de ses premiers guides dans l'art de peindre, comme, vers le même temps selon la tradition, Baccio Pintelli, Bramante et fra Luca Pacciolo furent ses premiers conseils pour la perspective et l'architecture? Cela est loin d'être certain. Cependant, les Viti ayant été très anciennement liés aux Santi, et les Santi ayant tenu, grâce à Giovanni Santi, un rang considérable à la cour d'Urbin[3], il est tout naturel que Timoteo Viti

1. On trouve la note suivante dans la Chronique de la famille de Francesco Francia : *A di 4 aprile 1495 partito il mio caro Timoteo, che Dio li dia bene e fortuna.* (Malvasia : *Felsina Pittrice,* t. II, p. 45.)

2. Timoteo Viti peignit d'abord, pour l'autel de *Santa-Croce,* la Madone assistée de saint Crescentius, de saint Vitale et d'un ange qui joue du violon. Ce tableau, qui participe de la manière de Francia et de celle de Pérugin, avait été commandé par Marino Spaccioli, oncle de la femme de Timoteo. C'est ce qu'indique une inscription qui se lit au revers du panneau : *Questa la fe fare Marino Spaccioli de se denari.* Ce tableau est passé de l'église d'Urbin au musée Brera, à Milan. Timoteo fit ensuite un tableau pour le maître-autel de l'église de la Trinité, avec une sainte Apollonie à la gauche de l'autel.

3. M. Denistoun. — Voir aussi M. Henri Delaborde : *Études sur les Beaux-Arts*, t. I, p. 159.

ait vu Raphaël à cette époque et se soit épris des dons de nature si abondamment répandus sur cet enfant. Il a donc pu être désireux d'en reproduire les traits...! Le portrait de la galerie Borghèse est peint à l'huile avec un certain talent, dans un esprit et par des procédés de couleur qui rappellent Francia. Il représente un enfant d'une douzaine d'années, dont la physionomie est ouverte et gracieuse, intelligente et aimable, sérieuse et charmante. Ce tableau est-il bien sûrement de Timoteo Viti? Il se peut. Est-ce bien là Raphaël, tel qu'il était à l'âge de douze ans? Ce n'est point impossible.

Vers le même temps (1495), la discorde ayant éclaté entre la belle-mère de Raphaël (Bernardina) et son oncle paternel (don Bartolomeo), Simone Ciarla, son oncle maternel, intervient, soustrait l'enfant à ces influences mauvaises, et s'occupe de lui trouver un maître. Andrea Mantegna avait été en particulière estime près de Giovanni Santi; Francesco Francia était vivement recommandé par Timoteo Viti; Giovanni Bellini, dont la renommée s'étendait de Venise sur toute la Péninsule, avait créé des types religieux qui allaient directement à l'âme des habitants de l'Ombrie; on disait merveille de Léonard de Vinci; enfin, Pietro Vannucci, de Città della Pieve, arrivé à l'apogée de sa gloire, venait de s'établir à Pérouse. Entre ces maîtres fameux, Simone Ciarla choisit Pérugin.

Parmi les nombreux élèves de Pietro Vannucci se trouvaient alors : Giannicolo Manni (fils de Paolo de

Castello della Pieve), qui avait peint deux ans auparavant la *Cène* du réfectoire des Prieurs, à la maison de ville, et qui devait peindre, vingt ans plus tard (du 26 juin 1515 au 19 février 1518), la voûte de la chapelle du *Cambio;* Giambattista Caporali, de Pérouse, architecte autant que peintre, qui publia, seize ans après la mort de Raphaël, une traduction italienne de Vitruve; Sinibaldo Ibi, qui exagérait jusqu'à la fadeur les extatiques figures de son maître; Eusebio di San Giorgio, auquel l'*Adoration des Mages* de l'église Sant'Agostino de Pérouse et la *Vierge* de l'église des franciscains, à Matelica, assurent une réelle importance dans l'école ombrienne; Tiberio d'Assise, qui enrichit Monte Falco de ses peintures; l'Espagnol Giovanni (*lo Spagna*), qui devait mettre bientôt toute son ambition à se rapprocher de Raphaël; Girolamo Genga, qui, étant venu passer trois ans chez Pérugin, après avoir travaillé avec Luca Signorelli dans la cathédrale d'Orvieto, conçut pour Raphaël une inclination particulière et se dévoua à lui tout entier; Rocco Zoppo, Pietro da Monte Varchi, Baccio Uberti et son frère Francesco (il Bacchiacca), etc. A côté ou plutôt au-dessus des élèves proprement dits de Pietro Vannucci, se trouvait Pinturicchio, qui, tout en se rattachant par des liens intimes à l'école de Pérugin, était passé maître à son tour. Bernardino di Betto (*il Pinturicchio*), après avoir joui de la faveur des papes Sixte IV et Innocent VIII, allait être également recherché d'Alexandre VI, et devait bientôt recourir

à l'intervention de Raphaël pour la composition des fresques de la *libreria* de la cathédrale de Sienne. Plus près de Raphaël encore, plus voisins de lui par l'âge, par l'intimité, par le cœur, se plaçaient Domenico di Paris Alfani, de Pérouse, et Gaudenzio Ferrari, de Valdaggia, qui vécurent de sa gloire et en restèrent jusqu'au bout les inséparables témoins.

En 1495, Raphaël, âgé de douze ans, arrive donc à Pérouse dans une des écoles les plus connues de l'Italie. En même temps qu'il étonne et captive ses condisciples et ses maîtres par les dons merveilleux qui déjà se révèlent en lui, il attire tous les cœurs par la grâce de sa personne, par le charme de son caractère, par ce je ne sais quoi de rayonnant qui émane de l'enfance quand elle est l'aurore du génie. Dut-on, dans cette école, prendre quelquefois pour modèle cet adolescent ou tout au moins s'inspirer de ses traits? Cela n'est guère douteux, quand on sait comment les peintres procédaient alors et de quelle manière ils consultaient la nature, l'interrogeant sans relâche, non par l'intermédiaire de modèles gagés, mais telle qu'elle s'offrait à eux journellement et familièrement, trouvant à leur portée les types les plus beaux, les plus naïfs, les plus intelligents et les plus nobles. Les hommes se transformaient en saints et les vieillards devenaient des patriarches, les jeunes gens se métamorphosaient en archanges et en vierges, les enfants prenaient les ailes de l'ange et du séraphin. Mais, comme dans cette manière d'interpréter la nature

l'idéal intervenait toujours et jouait la plupart du temps le grand rôle, il est difficile de se reconnaître et de rien affirmer de certain.

Raphaël, dont les facultés d'assimilation étaient merveilleuses et dont la grâce naturelle se traduisait déjà par des œuvres[1], fut bientôt associé par son maître lui-même à d'importants travaux. Vers 1502, Pérugin lui abandonna presque entièrement l'exécution de la *Résurrection du Christ*, destinée à l'église des franciscains de Pérouse[2]. Or, dans cette peinture, Raphaël voulut, dit-on, qu'on le reconnût ainsi que Pietro Vannucci. C'est son maître et lui qu'il faudrait voir sous l'accoutrement des deux soldats endormis de chaque côté du tombeau. Le plus âgé des gardes, qui sommeille à gauche, la tête appuyée sur sa main[3], serait Pérugin; le plus jeune, qui dort à droite, la tête doucement posée sur l'avant-bras[4], serait Raphaël. Mais comment admettre que Raphaël, si jeune encore, se soit placé au même rang que son maître et qu'il ait signé, pour ainsi dire au même titre, une œuvre à laquelle il n'avait travaillé qu'en sous-ordre? Si ce dire d'ailleurs était vrai, la réalité ne se pourrait saisir qu'à travers le nuage presque impénétrable de l'interprétation religieuse. Pérugin, dans

1. Voir à l'Académie Staedel de Francfort, l'admirable petit saint Martin à cheval, dessiné par Raphaël vers l'âge de quinze ans.

2. Ce tableau est dans la galerie du Vatican.

3. La main gauche.

4. L'avant-bras droit.

tous ses portraits, a le visage soigneusement rasé. Pourquoi Raphaël l'aurait-il ici affublé d'une fausse barbe? Quant à Raphaël lui-même, bien qu'on le retrouve assez volontiers dans cette jeune et charmante tête si gracieusement coiffée d'un casque en forme de béret, d'où s'échappent de longs cheveux tombant jusque sur le dos, on ne peut cependant affirmer aucune ressemblance précise. Ce que prétendent certains auteurs[1] ne peut donc être tout au plus qu'une supposition. Il n'y a là rien qu'on doive considérer comme un document, ou même comme une indication. C'est une de ces légendes attrayantes à recueillir, mais qui n'apportent aucun renseignement sérieux sur la physionomie dont nous cherchons en ce moment les premières traces.

Les fresques de la *libreria* du Dôme de Sienne ont fourni prétexte à pareilles imaginations. Dans la *Canonisation de sainte Catherine*, notamment, on a nommé Raphaël en compagnie du Pinturicchio. Rumohr les a reconnus l'un et l'autre sur le premier plan à gauche, au milieu des personnages, qui, tenant un cierge, assistent pieusement à cette cérémonie. Assurément, on peut supposer des portraits dans toutes ces figures marquées d'un sentiment individuel si vivement ressenti. Il est certain que Pinturicchio a pris à côté de lui ses modèles, qu'il leur a conservé la physionomie de son temps et qu'il s'est même gardé de rien

1. Entre autres Passavant. *Raphaël et son père Giovanni Santi*, t. I, p. 51.

changer à leur costume. Mais, dans cette jeune figure vêtue des chausses à braguette et du justaucorps siennois des premières années du XVI[e] siècle, aucun accent décisif ne vient lever les doutes en faveur de Raphaël. Quand bien même, à force de bonne volonté, on trouverait quelques traits d'analogie, pourrait-on s'autoriser d'une si lointaine ressemblance? Si, d'ailleurs, Rumohr est affirmatif en présence de cette peinture, d'autres historiens ne le sont pas moins devant les autres fresques de Pinturicchio. Longhena, par exemple, a confondu Raphaël avec le page qui tient la barrette du doge Cristoforo Moro, dans la fresque où l'on voit Pie II arrivant à Ancône afin de hâter le départ de la flotte pour la croisade. Outre qu'aucun signe particulier n'indique qu'on ait là un portrait, ce petit page représente un enfant d'une douzaine d'années tout au plus, et Raphaël avait vingt ans déjà quand Pinturicchio décorait la *libreria*. Pungileoni, de son côté, a découvert Raphaël parmi les personnages qui se pressent au Couronnement de Pie II, et Rehberg a confirmé cette découverte. Enfin, on s'est imaginé d'assimiler Raphaël avec Æneas Silvius Piccolomini lui-même, alors que celui-ci reçoit le laurier poétique des mains de l'empereur Frédéric III. On ne s'est pas demandé s'il était admissible qu'un peintre osât se substituer, ou substituer un peintre de ses amis[1]

1. On sait que si Raphaël prit part à l'invention de quelques-unes de ces fresques, il resta étranger à leur exécution.

au personnage principal d'une telle scène, quand ce personnage surtout avait pris rang parmi les papes, et l'on a été longtemps à reconnaître ce qu'il y avait d'invraisemblable, presque de ridicule, dans une pareille fable!... Reléguons donc encore dans le domaine de la légende ces prétendus portraits, et, sans chercher davantage à nous renseigner en dehors de Raphaël, interrogeons, sur Raphaël, Raphaël lui-même.

II

PORTRAIT DE RAPHAËL DESSINÉ PAR LUI-MÊME

Le dessin que possède l'université d'Oxford a passé pas les collections Wicar, W. Ottley, Harman. On le regarde comme le propre portrait de Raphaël à l'âge de seize ans environ. Raphaël étant né en 1483, ce dessin remonterait à la dernière année du xv[e] siècle. La tête, de grandeur naturelle, est exécutée au crayon noir et rehaussée de blanc. Elle est de trois quarts à gauche, presque de face, dessinée avec élégance et modelée avec délicatesse. Le haut du vêtement apparaît seul et est à peine indiqué. Les traits, quoique très jeunes, semblent avoir pris déjà leur harmonie définitive. Ce n'est plus là un enfant, et ce n'est point encore un homme; c'est l'image d'un état intermédiaire, mélange de grâce et de réalité, qui flotte dans

le rêve de la première jeunesse et fait déjà pressentir la maturité.

Ce dessin est-il de la main de Raphaël? L'allure du crayon, l'aisance et la légèreté des contours, la grâce pour ainsi dire native de l'exécution, ne permettent pas d'en douter. Sont-ce bien là, comme on l'admet généralement, les traits du fils de Giovanni Santi? Une étude attentive des parties essentielles du visage autorise à le croire. Ces grands yeux au regard profond, pensifs, curieux, naïvement étonnés, si bien ouverts sur les choses du dehors et d'où jaillit en même temps avec un si doux éclat la flamme intérieure; cette bouche, bienveillante et fine, d'un si ravissant contour et d'une accentuation si particulière; la forme du visage, l'attitude de la tête, les longs cheveux tombants qui encadrent les joues d'une façon virginale, la manière si individuelle dont la barrette est ramenée sur le front; le col, à la ligne ondulante, qui porte, comme une tige flexible, cette gracieuse image, semblable à une fleur en train de s'épanouir; l'air de grande distinction répandu sur la figure..., tout cela ne produit-il pas une impression presque décisive? Si l'on rapproche enfin ce dessin du portrait authentique, et si l'on mesure de part et d'autre les distances qui séparent chacun des traits, le nez de la bouche et celle-ci du menton, la bouche des yeux et ceux-ci l'un de l'autre, ne trouve-t-on pas les mêmes relations, et ces relations étant, dans le visage humain, ce qui varie le moins d'âge en âge, n'est-on

point autorisé à reconnaître le portrait de Raphaël dans le dessin d'Oxford? Une seule considération ferait hésiter, c'est la remarquable beauté de ce dessin et l'invraisemblance d'une telle précocité de talent; mais cette invraisemblance devient vraisemblable quand on considère d'abord que cette esquisse, très sommairement crayonnée, est loin encore de constituer un véritable portrait, quand on se rappelle ensuite que Raphaël dessinait vers la même époque le *Petit saint Martin* dont Pérugin s'emparait avec admiration[1]; quand on songe que bientôt devaient paraître les premières *Vierges* évoquées par cette âme si ingénument éprise de l'idéal, et que le délicieux petit tableau du *Rêve du chevalier* allait prouver à quel point cette jeune imagination était possédée de l'amour du beau.

Cette première image marque donc comme un point de départ. Il faut en garder la fraîche impression[2].

1. Quelques années plus tard Pérugin exécuta, au revers de la même feuille, l'esquisse d'une de ses plus belles peintures, *le Baptême du Christ*. Ce dessin (nous l'avons dit déjà dans la note 1 de la page 11), appartient à l'Académie Staedel, à Francfort.

2. Ce portrait a été reproduit en fac-simile par la lithographie de M. Lorin Zöllner pour l'édition allemande de M. Passavant. On le trouve aussi, en réduction, dans les reproductions de la collection d'Oxford. M. Brown, enfin, en a fait une très belle photographie. — Nous ne parlons pas du dessin du British Museum, qui nous donnerait également, dit-on, un portrait et un dessin de Raphaël, et se rapporterait à peu près à la même date que le

III

PORTRAIT DE RAPHAËL PAR LUI-MÊME AU MUSÉE DES OFFICES

Le portrait de la galerie des Offices nous fait passer de l'année 1499 à l'année 1506. Raphaël a vingt-trois ans et l'on proclame en lui un maître. La renommée l'accompagne, déjà même la gloire le réclame. Il sait d'où il vient, il voit où il va. Nulle obscurité dans sa vie, nulle hésitation dans sa marche. Depuis deux ans Pérouse ne lui suffit plus. Après avoir montré dans le *Spozalizio*[1] de quelle distance il avait dépassé Pérugin, il est venu rendre hommage au duc Guidobaldo, réintégré par Jules II dans le duché d'Urbin[2]. Puis il s'est hâté vers Florence, où

dessin d'Oxford. Ce dessin est dans un tel état de dégradation, qu'il n'existe pour ainsi dire plus.

1. Peint en 1504 pour l'église des Franciscains à Città di Castello. (*Les Vierges de Raphaël et l'Iconographie de la Vierge*, t. II, p. 21.)

2. Ce fut alors que Raphaël peignit, pour le duc d'Urbin, le *Christ au mont des Oliviers*, qui appartient à M. Fuller Maitland, à Stanstead (Sussex) : « La qual pittura è tanto finita, che un minio non può essere nè migliore, nè altrimenti. » (Vasari, t. VIII, p. 8.) Le *Petit Saint Michel* et le *Petit Saint Georges*, du musée du Louvre, datent de ce même voyage à Urbin.

il a mûri son talent au contact des plus grands artistes que l'Italie eût encore possédés, et, sans apostasie, mais avec un éclatant progrès, il a fait comme une nouvelle profession de foi dans la *Vierge du Grand-Duc*[1]. Revenu ensuite à Pérouse pour y terminer le grand tableau d'autel du couvent de Saint-Antoine de Padoue[2], il a peint en même temps la fresque des camaldules de San Severo, et prouvé de quel vol il pouvait s'élever désormais dans les hautes régions de la peinture. Florence, cependant, l'a rappelé bien vite. Il y a vécu de nouveau dans l'intimité des Baccio d'Agnolo, des Filippino Lippi, des Ridolfo Ghirlandajo, des Benedetto da Majano, des Andrea Sansovino, des Antonio et des Aristotile da San Gallo; il a été témoin de l'activité enthousiaste de la haute bourgeoisie florentine; il a peint la *Vierge au Chardonneret*[3] pour Lorenzo Nasi, la *Vierge dans la Prairie*[4] et la *Sainte Famille aux Palmiers*[5] pour Taddeo Taddei. Il a été sans doute vers la fin de l'année 1505 à Bologne, où il s'est lié avec Francesco Francia et avec Lorenzo Costa. Enfin il est revenu en 1506 à Urbin, où il a trouvé, réunie autour de Guidobaldo et de la duchesse Élisabeth Gonzague, la

1. *Les Vierges de Raphaël et l'Iconographie de la Vierge*, t. III, p. 26.
2. *Les Vierges de Raphaël*, etc., t. III, p. 461.
3. *Les Vierges de Raphaël*, etc., t. III, p. 146.
4. *Les Vierges de Raphaël*, etc., t. III, p. 130.
5. *Les Vierges de Raphaël*, etc., t. III, p. 259.

fleur des beaux-esprits de l'Italie. Julien de Médicis[1], le Génois André Doria[2], Ottaviano et Federico Fregoso[3], Lodovico da Canossa[4], Balthazar Castiglione, Pierre Bembo, Bernardo Dovizio da Bibbiena, Gasparo Pallavicino, Lodovico Pio da Carpi, César Gonzague, Bernardo Accolti, Emilia Pia[5], la duchesse de Sora, Joanna della Rovere, sont dès lors ses protecteurs et deviennent ses amis. Par cette aristocratie de race et d'intelligence, il a été initié à la vie élégante d'une des cours les plus renommées de la Péninsule. C'est alors que ravi, sans être ébloui, maître de son génie au sein de tous les enchantements, il peint son propre portrait pour son oncle maternel, Simone Ciarla.

La figure, presque de grandeur naturelle, est coupée en bas à la hauteur des pectoraux. La tête, vue de trois quarts à droite, est légèrement renversée en arrière, par suite de la nécessité où se trouve le peintre qui fait son propre portrait de relever à chaque instant les yeux vers le miroir dans lequel il voit son image. La barrette noire, dont l'élégance n'a rien de recherché, dégage le front, le surmonte

1. Frère du cardinal Jean et le plus jeune des fils de Laurent le Magnifique.

2. Il venait de recevoir l'investiture de Castello di Sascobaro.

3. Ce fut Federico Fregoso qui fit à Jules II la relation de la mort du duc Guidobaldo.

4. Il devint évêque de Bayeux, sous François I[er].

5. Veuve d'Antonio di Montefeltro.

sans le charger, et le borde d'une belle courbe à son sommet; de cette barrette s'échappent les longs cheveux bruns, tombant en ondes harmonieuses de chaque côté des joues et se répandant jusque sur le col, qui est long, flexible et légèrement tendu en avant. Un justaucorps, noir comme la barrette et frangé de blanc par la chemise, couvre étroitement la poitrine. Tout cet ajustement, d'ailleurs, est sacrifié au visage, qui, se trouvant pris entre les masses sombres de la coiffure, de la chevelure et du vêtement, est exclusivement lumineux, ne dérobe rien de lui-même, accuse chacun des traits avec une absolue franchise. — Le front a de la noblesse, mais n'affecte pas la puissance. Les phrénologues, qui mesureraient le génie d'après la capacité matérielle du crâne, seraient ici confondus. Chez Raphaël, la boîte osseuse du cerveau n'a rien de vaste, mais la structure en est excellente, et les proportions en sont irréprochables[1]. — Les yeux, d'un très beau dessin, sont l'organe

1. La tête de Raphaël est de dimensions moyennes, plutôt petite que grosse. Cependant la capacité du crâne n'est pas aussi exiguë qu'on l'a cru longtemps, sur une indication qu'on regardait comme certaine et qui était erronée. On croyait que, à l'époque où Carle Maratte plaça le buste de Raphaël dans une des deux niches ovales pratiquées de chaque côté de la chapelle que Raphaël avait lui-même choisie et dotée pour sa sépulture au Panthéon, ladite sépulture avait été ouverte et le crâne du maître enlevé pour être déposé à l'Académie de Saint-Luc. Ce crâne, qui était, en effet, d'une exiguïté remarquable, fut, durant près de deux siècles, l'objet de la vénération des peintres. (Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël,* p. 373.) Or, dans le courant

dominateur, les agents de la faculté maîtresse. Ils regardent avec une profondeur de pénétration singulière; ce qu'ils voient, on sent qu'ils le reflètent avec simplicité, et qu'ils le transfigurent instantanément

de l'été de 1833, au moment où Quatremère de Quincy venait de publier son livre, des réparations furent jugées nécessaires à la chapelle, et l'on découvrit presque au niveau du sol, dans le tabernacle qui sert de soubassement à la statue de la Vierge par Lorenzo Lotti, une voûte bâtie en briques, où se trouvait, dans toute son intégrité, le squelette de Raphaël. Le crâne, de proportions fort ordinaires, était placé à gauche du spectateur, et des éperons d'or étaient mêlés à la dépouille mortelle. « J'étais à Rome à cette époque, raconte Boucher Desnoyer, à la page 76 de l'appendice qui accompagne l'ouvrage de Quatremère de Quincy, et je fus assez heureux pour assister à ce spectacle, en compagnie de la foule des nationaux et des étrangers que cet événement avait attirés dans le Panthéon. Cette découverte fit faire des recherches qui détruisirent une croyance que le temps avait consacrée; car, depuis un grand nombre d'années, on montrait, dans l'académie de Saint-Luc, un crâne qu'on prétendait être celui de Raphaël, et qui n'était autre que celui d'un chanoine nommé Antonini... M. Horace Vernet était alors directeur de l'Académie de France à Rome; il fut présent à toutes les fouilles. Il fit, sur ce sujet, une lithographie qui, malheureusement, n'a pas été publiée. Le crâne de Raphaël a été moulé; on en a fait trois épreuves, une pour S. M. l'empereur d'Autriche, une pour S. M. le roi de Prusse, et l'autre pour l'Académie de Saint-Luc, où elle remplace le crâne qu'on a pris longtemps pour celui de Raphaël. Tous les historiens qui ont parlé de l'exhumation faite par Carle Maratte de la tête de Raphaël sont causes de l'erreur de M. Quatremère de Quincy. Ainsi, depuis le vendredi saint, 28 mars 1520, époque de la mort de Raphaël, rien n'a été changé à son monument religieux, et les dépouilles mortelles de ce grand génie reposent, suivant ses désirs, dans la même chapelle, au Panthéon de la ville éternelle. »

sous le jour d'une lumière intérieure qui est le génie même. Ils ont, en outre, une douceur quasi féminine, qui n'est pas exempte d'une certaine mélancolie[1]. — Le nez est moyen, d'une ligne presque droite[2]. — La bouche, dans sa forme et dans son accentuation, est aimable et sérieuse à la fois. Elle complète ce qu'expriment les yeux, semble dire comment et de quelle manière ils voient, marque surtout, par son expression affectueuse et en même temps presque sensuelle, avec quelle vivacité ils s'éprennent de ce qu'ils regardent. Dans cette bouche, cependant, il y a quelque chose de défectueux : le maxillaire inférieur a un développement plus considérable que le maxillaire supérieur, et, par suite de cette conformation, la lèvre inférieure garde une légère tendance à se porter en avant. Sans cette irrégularité, qui n'a d'ailleurs rien de choquant, l'ensemble du visage, au point de vue de la ligne, pourrait passer pour irréprochable. — Le menton est rond et assez fortement accentué. — Les joues, sans être maigres, sont loin d'être pleines; elles ne portent pas trace de barbe, et dénotent une certaine délica-

1. L'arcade sourcilière forme une courbe légèrement déprimée au sommet. De larges paupières accusent avec évidence leur fonction protectrice. La pupille, transparente et brune, se détache nettement sur l'iris, qui est d'un blanc bleuâtre, limpide et profond. Autour de ces yeux, d'où la lumière émane, l'ombre est distribuée avec autant d'art que de vérité.

2. Le contour des narines est très délicat. L'ombre portée sur la lèvre supérieure et sur la joue gauche donne au dessin du nez beaucoup de relief et de fermeté.

tesse, bien que leur pâleur n'ait rien de maladif... Cette tête, enfin, se détache sur un fond perdu de couleur verdâtre qui en fait valoir et en complète très heureusement la valeur pittoresque.

Si l'on cherche, sous le portrait physique, le portrait moral, on voit combien chez Raphaël les qualités du cœur et celles de l'esprit répondaient au charme de la personne et à la distinction des traits... La franchise et la fermeté du regard éloignent toute idée d'envie, marquent au contraire des facultés d'admiration qui sont le privilège des âmes supérieures. En 1506, Raphaël avait su comprendre ses contemporains, et, s'il triomphait déjà de la plupart d'entre eux, il leur rapportait en même temps une large part de sa gloire. Équitable envers tous, il savait rendre hommage à ses plus redoutables rivaux, et remerciait Dieu de l'avoir fait naître au temps de Michel-Ange[1]. La bienveillance qui le rendait si facilement accessible et que les contemporains ont tous célébrée, l'obligeance qui l'inclinait avec tant de charité vers les humbles, se lisent également sur ce visage[2]. La bonté, surtout, y est comme à profusion répandue, cette bonté qui avait chez Raphaël une telle force d'attraction, que, au dire de Vasari, non seulement les hommes, mais les animaux eux-mêmes en subissaient l'influence... L'intelli-

1. Lanzi : *Stor. Pittor.*, t. II, p. 71.

2. Entre autres preuves de cette charité, Cœlio Calcagnini a raconté l'histoire du vieux savant Fabius de Ravenne, recueilli, nourri et adopté par Raphaël.

gence aussi se reflète sur cette physionomie, dont toutes les parties sont entre elles dans un si juste rapport. Giovanni Santi, qui était un des lettrés de son temps, avait inspiré à Raphaël enfant le goût des lettres, et ce goût s'était développé à Florence, dans l'intimité d'une société très fortement éprise d'érudition. Au moment où Raphaël peignait à Urbin son propre portrait, le commerce journalier des hommes les plus distingués de la Péninsule donnait à cette nature si aisément impressionnable une impulsion décisive. Sans doute Raphaël était trop admirablement doué comme peintre pour distraire en faveur des lettres le temps qu'il devait aux arts du dessin ; mais, s'il ne pouvait être lui-même ni un littérateur ni un poète, il était en état de comprendre les lettres et capable de se passionner pour la poésie.

On éprouve devant ce portrait une impression bienfaisante. Ce qui s'en dégage avant tout, c'est l'équilibre qui pondère les différentes parties du visage, établit entre elles un accord excellent et fait à force d'harmonie oublier même la beauté. Cette tête, si belle de lignes, est plus harmonieuse encore qu'elle n'est belle. Ce n'est pas par le détail qu'elle séduit, c'est par tout à la fois. L'enchantement est-il dans tel trait plutôt que dans tel autre ? On ne saurait dire. On est sous le charme, sans savoir à quoi se prendre de préférence. L'accord entre notre double nature semble avoir été trouvé dans cette physionomie. La matière est ici par

excellence l'enveloppe de l'âme, d'une âme tendre, aimante, passionnée. A travers ce visage transparent, on voit le feu intérieur qui brûle avec intensité, et l'on se prend à craindre déjà pour le vase délicat qui contient une telle flamme.

Quand on a bien regardé cette peinture, on ne peut s'en déprendre. Comment résister à l'âme de l'artiste, quand elle se livre avec tant d'abandon et de simplicité? Ce charme pénétrant, qu'on éprouve mais qui ne se peut dire et que Raphaël a donné presque à son insu aux moindres de ses œuvres, il le portait en lui, j'allais dire sur lui, et il l'a répandu, sans le savoir aussi, sur sa propre image. L'avait-il reçu comme un don de famille? Le tenait-il de Giovanni Santi? N'était-ce pas plutôt Maggia Ciarla qui le lui avait transmis? En l'absence de documents authentiques, il est impossible de répondre autrement que par des conjectures. Cependant si, d'une part, on n'a aucun portrait de Giovanni Santi, assez de ses œuvres subsistent encore, pour que l'on y puisse chercher un reflet de sa physionomie. Or, en regardant ses peintures, on reconnaît un vrai *quattrocentista*, fermement convaincu, fortement enraciné dans sa routine, mais on n'y voit rien de la grâce spontanée et de la distinction personnelle du Sanzio. D'une autre part, sans se prévaloir plus que de raison d'une image qui, selon la tradition, rappellerait la mère de Raphaël[1], n'est-on

1. Les traits de Maggia seraient rappelés dans une Vierge que

pas autorisé à rapporter à la douce Maggia quelque chose de la physionomie de son fils? A se bien pénétrer de l'expression un peu féminine de cette physionomie, de ce qu'elle révèle de subtil et de délicat, n'est-on pas tenté de croire que Raphaël avait reçu de sa mère une influence directe et comme une empreinte de l'âme? Dans Maggia di Battista, l'histoire de l'art a gardé le souvenir d'une femme bonne, gracieuse, aimante et tendrement aimée. N'y a-t-il pas, chez Raphaël, la même grâce et la même puissance d'attraction, la même bonté surtout, cette bonté qui achève et idéalise la beauté? Maggia était morte jeune et pour ainsi dire épuisée de maternelle tendresse. Raphaël ne mourra-t-il pas à la fleur de l'âge et comme consumé par un génie toujours fécond, jamais satisfait? Enfin, si l'on considère que, pour les hommes d'imagination et de sentiment, des attaches spécialement maternelles se sont souvent rencontrées, ne peut-on attribuer à Maggia l'origine la plus directe de la physionomie de Raphaël? Ce ne sont là que de simples conjectures. Il était difficile de s'y soustraire, il serait puéril de s'y attarder.

Le portrait de Raphaël à la galerie des Offices n'étant pas daté, nous nous rattachons à l'opinion qui

Giovanni Santi avait peinte dans la cour de la maison qu'il habitait, via Contrada del Monte, à Urbin. (*Les Vierges de Raphaël et l'Iconographie de la Vierge*, t. I, p. 509.) C'est de cette Vierge que nous avons déjà parlé à la page 4 du présent volume, à propos du premier des portraits supposés de Raphaël enfant par Giovanni Santi.

le met au compte de l'année 1506. Tout s'accorde, en effet, pour donner gain de cause à cette opinion. Ce portrait répond bien aux vingt-trois ans qu'avait alors Raphaël. Comme dessin, comme faire et comme sentiment, il se rapproche et se confond avec les tableaux les plus célèbres exécutés à cette époque. Il est supérieur aux portraits d'Angelo Doni et de Maddalena Strozzi, peints en 1505. En 1505, Raphaël, peintre de portraits, n'était pas sûr encore de ses moyens d'expression. En 1506, il a fait de notables progrès, et, comme il est lui-même ici son propre modèle, il se sent en pleine sécurité, sa main prend une assurance déjà magistrale. Nous pensons donc que cette peinture a dû être exécutée à Urbin, pendant les quelques mois que Raphaël passa à la cour de Guidobaldo en 1506. Raphaël, nous le verrons bientôt, fit alors plusieurs autres portraits d'une exécution analogue, et voulut sans doute laisser sa propre image à sa famille et à sa ville natale, qu'il allait quitter pour ne plus les revoir. Ce portrait resta, en effet, à Urbin jusqu'en 1608[1]. Il fut alors porté à Rome et placé à l'Académie de Saint-Luc, que Federio Zuccheri venait de fonder[2]. L'Académie de Saint-Luc, à son tour, ayant eu besoin d'argent pour construire la façade de l'église des San-Martino et San-Luca[3], vendit ce portrait au cardinal Léopold de Médicis, qui en fit don à la galerie de Flo-

1. Sous le pontificat de Sixte-Quint.
2. *Passavant*, t. II, p. 49.
3. Ce fut Pietro da Cortona qui fit le plan de cette façade.

rence, où il prit rang dans la collection des portraits.

Cette peinture, faite d'une pâte légère et transparente, a malheureusement subi de notables altérations. On aurait dû la traiter avec les plus grands ménagements; on l'a nettoyée sans précaution, usée tellement en certains endroits, que, sous ce qui reste de couleur, on peut suivre sur le panneau les contours du dessin... Pour les tableaux comme pour les hommes, une jeunesse d'emprunt est plus vieille que la vieillesse franchement portée; vouloir cacher ses rides, ce n'est que les déshonorer. Quand les atteintes du temps ne sont pas, pour une œuvre d'art, l'équivalent de la ruine, il vaut mieux les respecter que les farder. En repeignant une vieille peinture, on ne la rajeunit pas, trop souvent on la perd... Rien ici cependant n'est irrévocablement perdu. Fort heureusement, on ne s'est point aventuré dans des repeints dangereux. On s'en est tenu à des lavages qui, tout en fatiguant la peinture, n'en ont pas dénaturé le caractère [1].

1. Ceux qui ont vu là un tableau entièrement remis à neuf ont mal regardé. Rumohr, en dénonçant ainsi le portrait des Offices, avait son siège fait, et, pour se mettre d'accord avec lui-même, il fallait qu'il trouvât partout des retouches. Rumohr avait pris à son compte l'opinion qui reconnaissait le propre portrait de Raphaël dans le portrait de Bindo Altoviti. Bottari, le premier, avait émis cette opinion, et Raphaël Morghen l'avait propagée par une gravure. Le personnage même représenté dans ce portrait ayant des yeux bleus et des cheveux blonds, il fallait bien dire que les yeux et les cheveux bruns des Offices avaient été jadis, eux aussi, bleus et blonds; il fallait mettre à la charge du restaurateur ce change-

Tel est Raphaël dans le portrait du musée des Offices. Tout le fond poétique et intelligent de son âme est en ce moment éveillé. On ne retrouve plus, dans cette peinture, qu'un souvenir lointain du dessin d'Oxford. A l'âge de vingt-trois ans, Raphaël apparaît presque avec l'expression de la maturité. Le tableau des Offices montre plus que l'épanouissement, il marque le développement complet des qualités exquises déposées en germe dans le dessin d'Oxford. En 1499, Raphaël porte en lui le pressentiment de sa beauté morale ; en 1506, il est, dans tous ses traits, en possession de cette beauté.

ment capital. Cela n'est pas sérieux. On n'a qu'à confronter un instant le portrait des Offices avec le portrait sorti de la maison Altoviti pour être convaincu que ces deux portraits représentent deux personnages différents, et que le second n'a rien de commun avec Raphaël. Dans l'impossibilité où l'on est de rapprocher des tableaux, dont l'un est à Florence et l'autre à Munich, on peut faire la preuve en comparant entre elles les photographies tirées sur les peintures originales. Nous reviendrons sur ce sujet en parlant du portrait de Bindo Altoviti. Les copies du temps, d'ailleurs, exécutées d'après le portrait de Raphaël, notamment celle du palais Albani à Urbin, démontrent toutes que rien n'a été changé à la couleur primitive des yeux et des cheveux dans le tableau des Offices.

La copie du portrait des Offices qui se trouve au palais Albani, à Urbin, est sans doute celle qu'a mentionnée Michele Dolci dans le *Distinto Ragguaglio delle pitture che si trovano in Urbino.* Luigi Crispi parle aussi d'un portrait de Raphaël peint sur un mur par le maître lui-même au palais Albani, à Urbin. Voici ce que, de Bologne, il écrit à Giov. Bottari, le 28 juin 1760 : « J'ai vu, dans la maison Albani, le portrait de Raphaël peint par lui-même. C'est une œuvre extraordinaire, et c'est le seul portrait du Sanzio qui

IV

PORTRAIT DE RAPHAEL DANS L'ÉCOLE D'ATHÈNES

Le troisième portrait de Raphaël exécuté de sa propre main nous transporte d'Urbin à Rome et de la maison de Simone di Ciarla dans le palais des papes. Nous voici au Vatican, vers l'année 1510, dans la *Chambre de la Signature*, devant une des plus hautes manifestations de l'art de la Renaissance, en présence d'une peinture, que non seulement Raphaël a signée de son nom, mais dans laquelle il s'est représenté en compagnie de Pérugin, comme pour faire honneur à son maître d'une œuvre voisine de la perfection. A l'extrémité droite de l'*École d'Athènes*, Raphaël, âgé de vingt-sept ans, s'est peint lui-même à côté de Pietro Vannucci, qu'il a placé sur le premier plan [1].

soit encore à Urbin. » (*Lettere pittoriche*, nº CLXXXIII). Bottari demande aussitôt de plus amples détails, et, le 16 juillet de la même année (1760), Crespi lui répond : « Le portrait de Raphaël, dans la maison Albani, peint sur le mur, est recouvert d'une glace et fermé par un cadre que l'on peut ouvrir. » (*Lettere pittoriche*, nº CLXXXIV.) Mais personne autre que Crispi n'a jamais parlé de ce portrait, et Pungileoni doute de l'authenticité de ce document. Vainement on cherche aujourd'hui ce portrait à Urbin, on n'en a découvert aucune trace. (Passavant, t. II, p. 50.) — Une bonne copie du portrait de Raphaël, par M. Charles Timbal, se trouve au Musée des copies, à l'École des beaux-arts de Paris.

1. « ... Ed allato a esso è Raffaello, maestro di questa opera,

Pérugin se trouve à la droite de Zoroastre, et Raphaël à la gauche d'Euclide. Le héros mythologique de l'Orient et le maître d'Archimède conversent avec les deux peintres italiens, sans qu'on s'étonne d'une semblable rencontre. A de telles hauteurs, l'esprit, devenant universel, perd la notion de l'espace et du temps. Toutes les intelligences se rapprochent à travers les siècles, s'accordent, se complètent, se fondent dans l'unité suprême. L'art participe de toutes les sciences, et toutes les sciences sont tributaires de l'art.

Raphaël, dans l'*École d'Athènes*, se montre avec beaucoup de modestie et de simplicité. Le haut de sa figure seul est visible, le reste disparaît derrière Pérugin. La tête, coiffée de la barrette noire, est vue de trois quarts à gauche. Le contour de la joue droite se dessine en lumière sur les longs cheveux bruns qui tombent jusque sur l'épaule. Le front conserve ses proportions moyennes en même temps que la noblesse que nous lui connaissons déjà. Les yeux, tournés à droite, gardent leur éclat naturel et leur charme accoutumé. La bouche, qui a toute sa bienveillance et toute son affabilité, reproduit les caractères de structure et de forme si bien mis en lumière dans le tableau de 1506. Les joues, comme dans le portrait des Offices, ne portent pas de barbe. Le col est long. Le visage n'exprime pas la force, mais respire la santé. La physionomie a grand air. La figure du peintre

ritrattosi da se medesimo nello specchio. » (Vasari, *Raffaello da Urbino,* t. VIII, p. 15.)

prend les dimensions de l'histoire. Les traits, tout ressemblants qu'ils demeurent, ont quelque chose de moins personnel que dans un simple portrait. Raphaël, en pénétrant dans un tel milieu, devait en adopter la sérénité grandiose. Il l'a prise, en effet, mais sans la moindre emphase, comme une chose pour lui de nature et non d'emprunt. Sans cesser d'être lui-même, il est dans l'*École d'Athènes* comme dans son propre domaine ; il y est, comme l'art et la poésie sont de droit dans la science. Ce paradis philosophique, sur lequel il a concentré les effusions de son génie, on croirait qu'il l'a vu, qu'il en a été l'hôte ; on dirait qu'il a hanté ces portiques tout retentissants de l'antique sagesse, qu'il a vécu réellement dans ce monde entrevu par son imagination. Loin de lui, cependant, la pensée de se décerner une apothéose. En se plaçant parmi les personnages de cette vaste composition, il a simplement obéi à l'usage de son temps ; il a fait ce qu'avaient fait ses devanciers, ce que faisaient chaque jour ses contemporains, et il a usé de son privilège avec autant de convenance et de réserve qu'aucun d'eux. En 1510, d'ailleurs, Raphaël est au premier rang parmi les maîtres, et il le sait. Il peut dire déjà ce que bientôt il écrira au chef de sa famille : « Sachez que je vous fais honneur, à vous, à tous nos parents et à la patrie[1]. » Il a cette vue d'une existence

1. « Vi fo honore a voi, et a tutti li parenti, et alla Patria,... » écrit Raphaël, le 1er juillet 1514, à son oncle maternel Simone di Battista Ciarla d'Urbin.

heureuse, féconde, éclatante, à laquelle rien n'est plus refusé. Génie, richesse, honneurs, tout lui appartient. Pour lui, les années succèdent aux années, toujours plus actives et toujours plus glorieuses, pleines d'œuvres et pleines de bonheur. Il est l'ami du pape, le centre d'attraction de ce que Rome contient de plus illustre par le talent, par le rang, par la fortune; le chef d'une école au sein de laquelle sa bonté, autant que son génie, fait régner l'ordre, l'accord, l'harmonie. Et cette haute situation, il la porte avec humilité. S'il se place lui-même dans *l'École d'Athènes*, c'est au dernier rang, en s'y faisant introduire par Pérugin, et en s'excusant derrière lui, pour ainsi dire, d'oser ainsi paraître.

On a voulu reconnaître également un portrait de Raphaël dans *la Dispute du Saint-Sacrement*, mais rien n'autorise une semblable affirmation. Au dire de Bellori et de Quatremère de Quincy, les deux personnages mitrés debout derrière saint Grégoire ne seraient autres encore que le Sanzio et Pietro Vannucci[1]. C'est là une erreur contre laquelle protestent le sentiment des convenances et l'examen de la fresque. Quoi! Raphaël, débutant à Rome dans un sujet dont l'Eucharistie est le centre, se serait placé presque au milieu de sa fresque et sous l'habit d'un évêque! Cela est inadmissible et n'eût point été toléré. Ceux de ses

1. Bellori : *Descrizione delle pitture...*, p. 45. — Quatremère de Quincy : *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, p. 59 et p. 374.

contemporains dont il a rappelé les traits, il les a mis aux extrémités de sa composition, loin du foyer de la discussion, en leur enlevant tout caractère sacré. Comment supposer qu'il se soit attribué un rang qu'il n'osait donner à Bramante, son parent et son bienfaiteur, qu'il voulait cependant honorer dans ses premières fresques? On n'a pas besoin, d'ailleurs, de ces considérations pour se refuser à voir Raphaël dans *la Dispute du Saint-Sacrement;* il suffit de regarder la figure désignée comme le portrait du maître. La construction de la tête et le caractère de la physionomie sont contraires à tout ce qu'on connaît par les images authentiques. On ne retrouve rien de Raphaël dans la forme du front, rien dans les yeux, rien surtout dans le dessin de la partie inférieure de la face. Il faut donc écarter comme apocryphe ce soi-disant portrait, et reléguer dans le domaine de la légende les dires qui ont donné cours à cette erreur.

On a prétendu voir aussi Raphaël dans *le Parnasse.* Raphaël se serait peint lui-même à côté de Virgile, au plus haut du sommet consacré aux Muses. Ce serait plus téméraire encore. Comment des critiques aussi autorisés que Bellori et Quatremère de Quincy ont-ils contribué à propager une telle hérésie? Comment l'invraisemblance d'une pareille supposition ne les a-t-elle pas fait remonter aux sources, c'est-à-dire aux œuvres elles-mêmes? Ils auraient vu aussitôt qu'il n'y a, dans les figures en question, aucun des caractères personnels qui désignent un portrait, et qu'on

se trouve là en présence de créations purement idéales.

Ce qui peut occasionner ces méprises, c'est que souvent les peintres laissent, à leur insu, quelque chose d'eux-mêmes sur les types qu'ils croient exclusivement créés par leur imagination. En les animant de leur pensée, ils les marquent, jusqu'à un certain point, de leur ressemblance. Et plus l'artiste est original et puissant, plus il imprime à son œuvre sa propre accentuation. De là vient que, dans un grand nombre de figures peintes par Raphaël, on est tenté de reconnaître les traits de Raphaël. Pareille chose ne s'est-elle pas produite sous nos yeux pour les plus célèbres de nos peintres? Mais ces analogies ne sont que superficielles; un examen sérieux en a facilement raison. On aurait pu voir bien d'autres reflets de Raphaël dans cette *Chambre de la Signature*, où, grâce à l'accord établi par l'art entre la théologie et la science, la poésie et le droit, la terre semble avoir enfin trouvé le lieu de son éternel repos. Comme nulle part Raphaël ne s'est plus entièrement donné, nulle part aussi il n'a autant laissé son empreinte personnelle et sa propre physionomie. Il est lui-même et partout dans ces peintures où il a rallié toutes les intelligences à leur foyer commun. En réalité, cependant, il ne s'y est mis avec volonté qu'une seule fois, dans *l'École d'Athènes*.

V

PORTRAIT DE RAPHAËL DANS LE TABLEAU DE SAINT LUC PEIGNANT LA VIERGE

Nous en avons fini avec les portraits authentiques de Raphaël par lui-même. En dehors du tableau des Offices et de la fresque vaticane, on ne connaît, nous l'avons dit, ni tableaux ni fresques où l'on puisse avec certitude retrouver à la fois les traits et l'exécution de Raphaël. Il est impossible, cependant, de ne pas parler d'un tableau qui nous est parvenu sous le nom de Raphaël et dans lequel intervient la personne même de Raphaël. Ce tableau, sur lequel on ne s'est jamais bien entendu, est à l'Académie de Saint-Luc, et représente *Saint Luc peignant la Vierge*. Très inégal dans ses différentes parties, il est loin d'avoir l'unité d'une œuvre d'un seul jet. Si la tête du saint, par exemple, enflammée de bonheur et d'enthousiasme, est presque digne du maître, la Vierge et l'enfant Jésus, d'un faire pesant et inerte, dénoncent la main d'un élève. Le dessin et la couleur de la figure de Raphaël surtout sont fort éloignés de la manière du grand artiste. Il est en outre douteux que Raphaël se soit mis de lui-même en présence de la Madone et à côté de saint Luc. N'était-ce pas dire qu'il se considé-

rait comme le peintre de la Vierge? D'après ce qu'on sait de sa modestie, ce n'est pas probable. Rien de plus naturel, au contraire, qu'un de ses élèves l'ait introduit dans un pareil tableau. L'idée de saint Luc peignant la Vierge appartiendrait alors à Raphaël. Par Raphaël la peinture aurait été commencée, ainsi que semble l'indiquer la figure de l'Évangéliste; puis l'exécution du reste aurait été confiée à un élève, qui aurait pris sur lui de placer, à côté de saint Luc, la figure de Raphaël... Quoi qu'il en soit, il convient d'examiner ce portrait et de voir ce qu'il est.

Raphaël est debout derrière saint Luc. La tête, de trois quarts à droite, n'est pas coiffée d'une barrette, comme dans les autres portraits que nous avons vus; par déférence, sans doute, elle est découverte, et n'a d'autre parure que l'abondante et longue chevelure qui descend le long des joues et tombe jusque sur les épaules. Le vêtement n'a rien non plus de familier : il se compose d'une longue tunique, sur laquelle est symétriquement posé un large et riche vêtement à manches, qui forme draperie sur les épaules. La main droite, ramenée à la hauteur de la poitrine, tient un des pans de ce vêtement; la main gauche est appuyée sur la hanche. Les traits sont ressemblants. On y retrouve tous les caractères individuels que nous avons par trois fois déjà signalés et décrits : même structure de la tête; même front, remarquable surtout par la sérénité, par la clarté; mêmes yeux, fixés avec franchise et pénétration sur tout ce qu'ils

regardent; même bouche, caractérisée par une légère proéminence de la mâchoire inférieure. Seulement, au lieu de cette image si naturelle et si vraie, qui apparaît avec tant de grâce et de spontanéité dans la galerie des Offices et dans la *Chambre de la Signature*, nous avons, à l'Académie de Saint-Luc, un portrait apprêté, presque gêné, où rien de vraiment vivant ne se fait sentir, où quelque chose d'officiel et de froid paralyse l'émotion. On reconnaît Raphaël, mais on voit que ce n'est pas lui qui s'est ainsi donné. On sent que l'auteur de cette peinture n'a pas disposé de son modèle, qu'il a travaillé comme à la dérobée, peut-être de souvenir, en tout cas sans l'intervention directe de la nature. On a même dit que ce portrait avait été fait après la mort de Raphaël[1]. Mais ce qui éloigne de cette opinion, c'est que Raphaël a laissé croître sa barbe durant les dernières années de sa vie, et que, dans le tableau de l'Académie de Saint-Luc, comme dans celui des Offices et dans la fresque du Vatican, le visage est complètement rasé. Si l'on avait peint l'image de Raphaël au lendemain de sa mort, pourquoi ne serait-on pas resté fidèle aux dernières indications de la nature, pourquoi, au lieu de se fonder sur ce qu'on avait vu naguère, se serait-on risqué à travers de lointains souvenirs?

Ne nous aventurons pas dans le champ des hypothèses, c'est trop souvent celui de la divagation.

1. Passavant, t. II, p. 348.

Prenons les œuvres en elles-mêmes, regardons-les comme elles sont, et, faute de preuves authentiques, tenons pour certain que l'explication la plus simple est celle encore qui a pour elle les meilleures chances. *La Vierge de saint Luc* a, d'ailleurs, subi les plus graves avaries, les plus fâcheuses restaurations, et il est difficile de voir bien clair au travers de telles ruines. Cette peinture, quelle que soit l'année où elle a été achevée, n'en contient pas moins un très intéressant portrait. Si ce portrait ne porte pas l'empreinte directe et vivante de l'exécution du maître, il conserve l'accent sincère d'une œuvre faite avec cœur par un élève et par un ami de Raphaël. Le peintre qui a exécuté cette figure était pénétré non seulement des traits de Raphaël, mais de son esprit. La manière du maître ne lui était pas non plus étrangère, et il continuait, en la complétant par un touchant commentaire, une œuvre dont la première invention avait très probablement appartenu au Sanzio. Quel était cet artiste? De sérieuses présomptions font songer à Francesco Penni. On pourrait proposer d'autres noms et se lancer dans des discussions assez vides. Ce qui n'est pas douteux, c'est que chacun des peintres de l'école romaine aurait voulu personnifier, dans Raphaël, le peintre de la Vierge, et le placer à côté du saint patron de la peinture. Il est non moins sûr que tous les artistes contemporains se seraient associés à cette glorification. La Renaissance était loin de prendre au sérieux les grossières images attribuées à

saint Luc; elle voyait simplement, dans l'Évangéliste, le peintre au sens figuré de la mère de Dieu, c'est-à-dire l'historien sacré auquel on doit la narration des mystères de la maternité divine; elle regardait en même temps Raphaël comme le peintre par excellence, au sens propre et réel, de la Vierge et de l'enfant Jésus. Réunir dans une même pensée saint Luc et Raphaël, c'était, du même coup, consacrer la tradition et rendre hommage à la vérité[1].

VI

PORTRAIT DE RAPHAEL GRAVÉ PAR MARC-ANTOINE

Reste le portrait gravé par Marc-Antoine, le dernier des témoignages que Raphaël ait laissés de lui-même[2].

Relativement à cette estampe, qui nous conduit à la fin de la vie du maître, c'est-à-dire aux approches

1. Pierre de Cortone, à qui appartint *la Vierge de saint Luc*, la donna à l'église San Martino, à Rome, reconstruite d'après ses dessins. En 1588, Sixte-Quint avait donné cette église à l'Académie des peintres et des architectes de Saint-Luc, en la consacrant au patron de cette Académie. Plus tard, on transporta de l'église dans l'Académie le tableau qui portait le nom de Raphaël, et l'on mit sur l'autel de saint Luc une copie d'Antiveduto Grammatica.

2. Bartsch, tome XIV, nº 496. Nous avons donné, en tête de notre premier volume sur *les Fresques de Raphaël au Vatican*, une photographie de cette gravure.

de l'année 1520, voici la légende... Raphaël, pris d'un accès de fièvre, accablé mais non dompté par la fatigue, l'esprit toujours vaillant et la force morale toujours supérieure à la défaillance physique, s'est comme affaissé dans un coin de son atelier. Marc-Antoine survient, aperçoit le maître luttant contre le mal, et, frappé d'un pareil spectacle, il en fixe le souvenir par un rapide dessin, dont il fait ensuite une de ses plus célèbres estampes. Raphaël voit la planche, s'y reconnaît, et, ne voulant pas que ses traits passent en cet état à la postérité, la fait détruire. Quelques rares épreuves déjà tirées subsistent seules, que les collectionneurs depuis lors se disputent à l'envi.... Telle est la tradition. Aucune indication sérieuse n'autorise à y croire. Pour ceux qui veulent répondre quand même au *pourquoi* de toutes choses, elle explique l'extrême rareté de la gravure de Marc-Antoine. Sans se préoccuper de cette rareté, il faut étudier l'œuvre elle-même.

Une première question se pose, et la plus pressante de toutes : la gravure de Marc-Antoine représente-t-elle bien Raphaël ? On l'a toujours admis, et il y a tout lieu de le croire, surtout quand on compare cette gravure au portrait gravé par Bonasone et au buste en marbre sculpté par Lorenzetto, qui datent l'un et l'autre aussi des approches de 1520. Les traits qui nous sont si bien connus se retrouvent ici avec leur identité générale et leurs caractères accidentels. Voilà bien ce front élevé, beau de formes et sans pré-

tention à la puissance ; cette chevelure séparée par une raie au milieu de la tête et descendant jusque sur le col ; cette barrette noire, familièrement posée selon l'habitude du maître ; ces joues pâles et un peu creuses, où pousse maintenant une barbe rare et courte ; cette bouche, si particulièrement accentuée dans sa partie inférieure ; ces yeux, plus remplis que jamais du feu de l'inspiration. Oui, à travers ce qu'il y a d'incomplet et d'inachevé dans un simple croquis fixé par le burin, on reconnaît encore une fois les traits de Raphaël [1]... Mais, si Marc-Antoine a gravé cette figure, l'a-t-il également dessinée ? Marc-Antoine est sans contredit le plus habile des graveurs italiens de son temps et le plus fidèle interprète de la pensée des maîtres, mais il est loin d'être lui-même un maître. Satellite admirable, il reçoit la lumière et la reflète sans en presque rien distraire, mais il ne va pas au delà. Prenez les estampes qui lui appartiennent tout entières, invention et gravure, vous n'y trouverez ni sentiment vrai de la nature, ni goût délicat dans le choix et dans l'arrangement des figures. Or, la planche de Raimondi, à considérer la tête surtout, est faite d'après un très beau dessin. S'il y a de la gaucherie dans la position des jambes, le visage est saisissant

1. Dans cette estampe, Raphaël est assis sur un gradin et adossé contre un second gradin, supérieur au premier. Sur ce second gradin, on voit à gauche une toile tendue qui attend une peinture, à droite une palette et trois pots à couleur.

d'aspect, doué d'une vie intense et d'un esprit profond. La draperie, qui enveloppe tout le corps avec une si remarquable simplicité, relève tout à fait aussi du grand art. Un maître seul, enfin, a pu donner tant de grandeur à cette petite figure. Le souffle de Raphaël a passé par là[1]... Une partie de la légende, à la vérité, disparaît; l'autre partie reste, et qu'en faut-il croire? Raphaël est-il là dans un de ces moments de fièvre, où le corps est près de défaillir, mais où l'esprit demeure tout entier? N'est-il pas plutôt dans une de ces heures de flamme, où l'idée prend une forme et une voix, se fait voir et entendre? Il est dans l'un et l'autre de ces états. Toute la chaleur de cette figure est au cerveau ; les membres tremblent et languissent. On dirait, à regarder cette image, que les heures sont comptées déjà, que la mort est là, que cette vie, qui semblait devoir être si riche et si longue, et qui a été si promptement dévorée, va s'évanouir comme un rêve. Que nous sommes loin de la jeunesse et de la grâce indiquées dans le dessin d'Oxford et réalisées dans le tableau des Offices! Quelle distance même, rapidement parcourue, entre le portrait de l'*École d'Athènes* et le portrait gravé par Marc-Antoine!... Arrivés aux der-

1. Quant aux incorrections de détail que l'on pourrait signaler dans cette figure, la main de Raphaël en a laissé passer bien d'autres. Toujours soumise à la pensée, cette main, si pleine de ressources, semblait n'avoir plus rien à faire dès que l'esprit se trouvait satisfait. Ici, l'effet général est saisissant, décisif; le reste s'oublie volontiers.

niers moments de la vie de Raphaël, nous voudrions un document plus complet, d'une authenticité plus certaine, moins sujet surtout à des interprétations diverses. Faute de savoir, contentons-nous d'être renseigné; en l'absence de preuves, recueillons les présomptions; regardons la gravure de Marc-Antoine comme la poétique image du maître qui posséda à un si haut degré le don de peindre l'âme et de la montrer aux yeux: *Pingere animum, atque oculis præbere videndum*[1].

1. Il est intéressant de rapprocher de la gravure de Marc-Antoine le portrait gravé par Bonasone (V. Bartsch, t. XV, 347) avec cette inscription : RAPHAELIS SANTII VRBINATIS PICTORIS EMINENTISS. EFFIGIEM JVLIVS BONASONIVS. BONONIEN. AB EXEMPLARI SUMPTAM CAELO EXPRESSIT. Bonasone était né vers 1510. En 1520, quand mourut Raphaël, il n'avait que dix ans, était encore à Bologne, et n'avait pu voir Raphaël. Il n'a donc pas exécuté d'après nature ou même de souvenir le dessin de sa gravure. Il a trouvé ce dessin tout fait dans l'école. Peut-être Marc-Antoine en est-il l'auteur et le lui a-t-il confié. Quoi qu'il en soit, sa planche est plus que médiocre. Ce portrait est en buste seulement. La tête, presque de grandeur naturelle, est vue de face; les traits en sont insignifiants, n'ont rien de noble, ni de beau, ni d'aimable, rien, par conséquent, de vraiment vrai. Si Bonasone n'avait pris soin d'écrire au bas de son estampe le nom du personnage qu'elle représente, on n'y reconnaîtrait que difficilement Raphaël. On a même mis en doute, malgré cette inscription, que ce portrait fût celui du Sanzio. En opposition avec cette manière de voir, Cumberland a prétendu que ce portrait avait été gravé d'après un dessin de Raphaël, et que dès lors il fallait lire : *Julius Bonasonius Bononien. caelo expressit effigiem (meam) sumptam ab exemplari Raphaelis Santii Urbinatis pictoris eminentissimi*. Cette interprétation est forcée, et nous la croyons fausse. Bonasone, il n'est pas possible de le nier, a voulu faire dans cette gravure le portrait de Raphaël.

Tels sont les portraits que Raphaël a laissés de lui-même. Celui des Offices, par sa beauté, par sa sincérité, par sa clarté, résume et domine tous les autres. Là est le vrai portrait de Raphaël. Là, en pleine jeunesse encore et en plein génie déjà, Raphaël s'est livré tout entier, sans arrière-pensée, sans ambiguïté,

N'ayant jamais vu son modèle, il n'a eu à sa disposition qu'un dessin défectueux déjà peut-être, et, médiocre graveur, plus médiocre dessinateur encore, il a dû exagérer l'insuffisance de ce document. Son estampe ne rend rien ou presque rien du charme et du sentiment de la physionomie. Elle fausse même la structure matérielle du crâne. A peine retrouve-t-on quelque chose de la forme de la bouche et de l'expression des yeux, quelque chose aussi de l'arrangement des cheveux et de la manière dont la barbe était disposée à la fin de la vie du maître; ce n'est pas de la ressemblance, c'est de l'exagération, presque de la caricature.

Il faudrait rappeler aussi, parmi les documents contemporains, le buste en marbre sculpté par Lorenzetto et placé à l'entrée des Loges vaticanes. Ce buste a été exécuté après la mort du maître. Il est matériellement ressemblant, mais froid d'aspect, et n'ajoute aucun renseignement nouveau à ceux que nous avons précédemment enregistrés. Comment Lorenzetto, qui avait connu et aimé Raphaël, n'a-t-il pas trouvé dans son cœur un souvenir plus ému?... Là encore Raphaël porte la barbe et les cheveux comme dans les gravures de Marc-Antoine et de Bonasone... Chaperon a très librement copié le buste de Lorenzetto dans le portrait qu'il a placé comme frontispice à ses gravures de la *Bible de Raphaël*.

Nous n'avons pas à parler des nombreux portraits apocryphes où Raphaël passe pour s'être représenté lui-même ou pour avoir été représenté par ses contemporains. Ceux de ces portraits qui, sans reproduire les traits de Raphaël, sont véritablement de la main du maître, nous les retrouverons, dans cette étude, à la place qu'ils y doivent occuper. Les autres, pour la plupart, ne valent pas la peine d'être nommés. Il en est un, cependant, avec lequel il faut compter,

sans commentaires d'aucune sorte. Le portrait dessiné de la collection d'Oxford appartient à une époque qui laisse prise à bien des doutes; le portrait introduit dans l'*École d'Athènes*, tout ressemblant qu'il demeure, est une sorte de transfiguration, où le peintre abandonne forcément quelque chose d'intime et de personnel pour entrer dans le costume et dans l'esprit

c'est le tableau du Louvre, désigné ainsi tour à tour: *Portraits de Raphaël et de son maître d'armes, Portraits de Raphaël et de Pontormo,* et tout simplement *Portraits*. Cette peinture a été attribuée successivement à Raphaël, à Sébastien del Piombo et à Pontormo. Les doutes n'étant rien moins que résolus, le catalogue actuel du Louvre continue d'enregistrer ce tableau sous le nom de Raphaël. Notre avis est contraire à cette attribution. Nous ne voyons là ni la couleur du Sanzio ni sa manière de dessiner, ni le choix de ses draperies. Est-ce bien Raphaël, d'ailleurs, qu'il faut reconnaître dans le personnage qui, placé au second plan, est vu presque de face et pose la main gauche sur l'épaule de son compagnon? On pourrait presque pencher pour l'affirmative. On retrouve en effet dans cette figure quelques-uns des caractères distinctifs de Raphaël : sa longue chevelure brune, divisée en bandeaux au milieu de la tête, son front calme et limpide, ses beaux yeux bien ouverts, sa bouche bienveillante et un peu sensuelle, son air noble et aisé. Seulement la barbe, que Raphaël ne laissa pousser qu'à la fin de sa vie, est ici plus fournie, mieux plantée, plus puissante que dans les portraits de Marc-Antoine, de Bonasone et de Lorenzetto; les joues aussi respirent la santé à un degré que n'indique aucune image authentique. Si c'est là le portrait de Raphaël, il aura été fait de mémoire et idéalisé dans le sens de la force. Admettons, ce qui n'est pas invraisemblable, que ce tableau soit de Pontormo : Pontormo, né en 1494, n'avait que vingt-six ans en 1520, quand mourut Raphaël, et il n'avait pu que l'entrevoir dans un rapide voyage que le Sanzio avait fait à Florence sous le pontificat de Léon X. Ce ne serait donc qu'en s'aidant de sa mémoire et d'indications étrangères que, plus tard, il aurait

d'un rôle de convention ; le portrait ajouté au *Saint Luc peignant la Vierge* est une superfétation à laquelle le sentiment et la main du maître sont également étrangers ; le portrait gravé par Marc-Antoine, enfin, n'est autre chose qu'un simple souvenir. Seul, le portrait des Offices est un portrait dans la stricte acception du mot, un portrait où la vérité luit dans

pu faire ce portrait. Il y a là, en tout cas, trop de doutes, pour qu'on puisse considérer cette peinture comme un document iconographique d'une valeur réelle. (Lépicié : *Catalogue raisonné des tableaux du Roy,* t. I, p. 96.)

On a beaucoup parlé du portrait que Raphaël avait promis de peindre entièrement de sa main pour Francesco Raibolini (*il Francia*). En 1508, en effet, Francia envoie son portrait à Raphaël, et, le 5 septembre, Raphaël écrit à Francia pour le remercier de cet envoi : « Ricevo in questo punto il vostro ritratto recatomi da Bazzatto ben conditionato, e senza offesa alcuna del che sommamente vi ringratio. Egli è bellissimo e tanto vivo che m'inganno talora, credendomi di essere con esso voi, e sentire le vostre parole. Pregovi a compatirmi, e perdonarmi la dilatione e lunghezza del mio che per le gravi e incessanti occupationi non ho potuto sin hora fare di mia mano, conforme il nostro accordo; che ve l'avrei mandato fatto da qualche mio giovane e da me ritocco, che non si conviene. Anzi converriasi per conoscere non potere aguagliare il vostro. Compatitemi per gratia, perchè voi bene ancora avrete provato altre volte, che cosa voglia dire esser privo della sua libertà, e vivere obligato a padroni, che poi, etc. » On le voit, Raphaël avait bonne envie de s'acquitter de sa promesse; mais, dès 1508, il n'en pouvait trouver le temps, et ce temps, de 1508 à 1520, dut lui manquer de plus en plus. Il est très douteux que ce portrait ait jamais existé. On ne s'est pas moins autorisé de la lettre de Raphaël pour chercher et pour retrouver dé temps à autre cette précieuse peinture; mais jusqu'ici ces prétendues découvertes ont été loin de mettre en lumière une œuvre de premier ordre.

tout son jour, sans artifices et sans voiles, de telle sorte qu'aucun doute ne peut rester sur la ressemblance aussi bien morale que physique.

Grâce à ces témoignages, on embrasse toute la vie du maître, vie si courte, mais tellement remplie, qu'à force de fécondité elle dépasse les plus longues. Du berceau à la tombe de Raphaël trente-sept ans se sont à peine écoulés. Le dessin d'Oxford, en 1499, permet presque de toucher l'un; l'estampe de Marc-Antoine, peu avant 1520, fait entrevoir l'autre. Entre ces points extrêmes, Raphaël se dévoile à nous, dans le portrait des Offices, avec ce charme personnel et irrécusable que les contemporains et après eux la postérité ont qualifié de divin.

PORTRAIT DE LA FORNARINA

La femme qui a pris d'un homme possession constante ne fait-elle pas pour ainsi dire partie de cet homme lui-même? Regarder cette femme, n'est-ce pas considérer l'homme encore, dans son intimité la plus profonde; et ne sera-ce point éclairer la figure de Raphaël d'un complément de lumière presque indispensable, que d'en rapprocher l'image de la femme aimée par lui dont il nous ait lui-même laissé les traits?... Bien qu'à l'égard de la Fornarina on ne sache presque rien de certain, bien que l'histoire, autant que la légende, ait comme à plaisir obscurci ce sujet, on peut, grâce à l'étude comparée des monuments et des textes, s'affranchir au moins de bien des doutes, faire justice surtout de compromettantes erreurs.

I

IMPUTATIONS RELATIVES A RAPHAEL ET A LA FORNARINA

L'historien cité toujours en cette affaire est Vasari.

Vasari, dans la *Vie de Raphaël,* après avoir décrit les peintures de la *Chambre d'Héliodore*, c'est-à-dire après avoir conduit sa narration jusqu'en 1514, énumère les planches les plus célèbres gravées par Marc-Antoine, et parle à ce propos, pour la première fois, de la maîtresse de Raphaël. « Marc-Antoine, dit-il, fit ensuite un certain nombre d'estampes pour Raphaël, qui les remit à son domestique, Baviera. Baviera prenait soin de la femme que Raphaël aima jusqu'à la mort, et dont il fit un très beau portrait, qui semblait vivant. Ce portrait est actuellement à Florence en la possession du très gracieux Matteo Botti, marchand florentin, ami et protecteur de tous les hommes de mérite et surtout des peintres. Matteo Botti, par amour de l'art et surtout par amour de Raphaël, conserve ce portrait comme une relique[1]. »

1. « Fece poi Marco Antonio per Raffaello un numero di stampe, le quali Raffaello donò poi al Baviera suo garzone, ch' aveva cura d'una sua donna, la quale Raffaello amò sino alla morte, e di quella fece un ritratto bellissimo, che pareva vivo; il quale è oggi in Fio-

Vasari continue la nomenclature des principaux ouvrages de Raphaël et mentionne, en même temps que *le Grand Saint Michel*, peint à l'intention du roi de France en 1517, plusieurs portraits de femmes, entre autres ceux de Béatrix de Ferrare et de la maîtresse du peintre : *Ritrasse Beatrice Ferrarese ed altre donne, e particolarmente quella sua*[1].

Jusqu'ici il n'est question que d'une seule et même femme, que Vasari identifie de la façon la plus intime à Raphaël, qu'il qualifie de sienne, *sua*, dont il cite deux portraits exécutés à trois ou quatre ans de distance, et dont il parle comme il parlerait de la propre femme du maître. Mais presque aussitôt il ajoute : « Raphaël aima les femmes avec excès et ne sut pas dominer ses passions. La sensualité l'absorbait complètement, et, pour satisfaire cette sensualité, ses amis se montrèrent plus complaisants qu'il n'aurait fallu. Il venait d'entreprendre les peintures de la loge du palais de son ami Agostino Chigi, et l'amour qu'il portait à *une* maîtresse (Vasari ne dit plus à *sa* maîtresse) lui faisait à chaque instant abandonner son œuvre. Agostino, désespéré de ces retards, usa de tous les moyens pour déterminer cette femme à venir demeurer avec Raphaël dans le palais où celui-ci tra-

renza appresso il gentilissimo Matteo Botti, mercante fiorentino, amico familiare d'ogni persona virtuosa, e massimamente dei pittori; tenuta da lui come reliquia per l'amore che egli porta all'arte, e particularmente a Raffaelo. » (Vasari, t. VIII, p. 35 et 36.)

1. Vasari, t. VIII, p. 44.

vaillait, et, grâce à cet expédient, l'ouvrage put être terminé [1]. » Ainsi, voilà le peintre de la Vierge, le dessinateur spiritualiste de la fable de Psyché [2], l'apôtre par excellence de l'idéal, non plus épris avec sincérité d'une femme, mais obéissant en esclave à de vulgaires caprices... Nous verrons tout à l'heure ce qu'on doit penser de cette histoire.

Vasari raconte ensuite l'alliance projetée entre Raphaël et la nièce du cardinal Bibbiena, les promesses du peintre, les biais employés par lui pour se soustraire à ses engagements, et il ne craint pas d'attribuer ces atermoiements à des motifs d'ambition ou de cupidité ; de sorte qu'après avoir tenté de déconsidérer Raphaël en s'atta-

1. « Fu Raffaello persona molto amorosa ed affezionata alle donne, e di continuo presto ai servigi loro : la qual cosa fu cagione, che continuando i diletti carnali, egli fu dagli amici, forse più che non conveniva rispettato e compiaciuto. Onde facendogli Agostin Ghigi, amico suo caro, dipignere nel palazzo suo la prima loggia, Raffaello non poteva molto attendere a lavorare, per l'amore che portava ad una sua donna : per il che Agostino si disperava di sorte, che per via d'altri e da sè, e di mezzi ancora operò sì, che a pena ottenne, che questa sua donna, venne a stare con esso in casa continualmente in quella parte dove Raffaello lavorava ; il che fu cagione che il lavoro venisse a fine. » (Vasari, t. VIII, p. 44 et 45.)

2. Voir au musée du Louvre l'admirable dessin à la sanguine qui représente *Psyché remettant à Vénus le vase rempli de l'eau du Styx.* Rien de plus chaste que cette étude faite par Raphaël, probablement d'après la Fornarina. Psyché est nue. Une légère étoffe est nouée autour de sa tête. Cette coiffure est comme la caractéristique de toutes les études exécutées par Raphaël d'après la Fornarina. Ce dessin a passé successivement par les collections Malvasia, Crozat et Mariette.

quant à ses mœurs, il cherche à le déshonorer en s'en prenant à sa probité. Raphaël aurait convoité le chapeau de cardinal, et c'est à coup de bénéfices ecclésiastiques que Léon X aurait compté s'acquitter envers lui... Voici la conclusion de ce honteux roman : « Raphaël continuait de se livrer avec une ardeur immodérée aux plaisirs de l'amour. Un jour qu'il s'était abandonné plus encore que de coutume à ses désordres, il fut pris d'une très forte fièvre, rentra chez lui et cacha la cause de son mal à ses médecins. Ceux-ci ordonnèrent la saignée. Il aurait fallu réconforter le malade, on acheva de l'épuiser. Alors Raphaël fit son testament. D'abord, en bon chrétien, il renvoya sa maîtresse et lui assura de quoi vivre honnêtement. Puis, il partagea ses biens entre ses élèves chéris, Jules Romain et Jean-François Penni, surnommé le Fattore, sans oublier je ne sais quel prêtre d'Urbin, son parent. Il ordonna, en outre, de restaurer de ses deniers une des chapelles de Santa-Maria-Rotonda (le Panthéon), et d'y élever un autel avec une statue de marbre représentant Notre-Dame [1]. » Et, après avoir compromis à

1. « ... Il quale Raffaello attendendo intanto a' suoi amori cosi di nascosto, continuò fuor di modo i piaceri amorosi; onde avvenne ch' una volta fra l'altre disordinò più del solito : perchè tornato a casa con una grandissima febbre, fu creduto da' medici che fosse riscaldato. Onde non confessando egli il disordine che aveva fatto, per poca prudenza loro, gli cavarono sangue, di maniera che indebilito si sentiva mancare, laddove egli aveva bisogno di ristoro. Per che fece testamento; e prima, como cristiano, mandò l'amata sua fuor di casa, e le lasciò modo di vivere onestamente : dopo, divise

ce point la mémoire d'un tel homme, Vasari s'écrie dans une péroraison presque lyrique : « O âme bienheureuse, devant laquelle tout le monde se prosterne, en célébrant ta vie, en admirant tes œuvres ! La peinture aurait dû mourir avec ce noble artiste, car la lumière s'éteignit pour elle quand il ferma les yeux. A nous maintenant, à nous qui lui survivons, d'imiter la perfection des exemples qu'il nous a laissés, à nous de glorifier dignement une pareille vie, à nous d'en garder dans nos cœurs le pieux souvenir, à nous d'honorer à jamais une telle mémoire... Honneur en ce monde à ceux qui imiteront les travaux de Raphaël ! gloire au ciel à ceux qui se régleront sur sa vie [1] !... » Vasari avait écrit déjà au début de la *Vie de Raphaël :* « Ceux

le cose sue fra discepoli suoi, Giulio Romano, il quale sempre amò molto, Giovan Francesco Fiorentino detto il Fattore, ed un non so chi prete da Urbino suo parente. Ordinò poiche dalle sue facultà in Santa Maria Ritonda si ristaurasse un tabernaculo di quegli antichi di pietre nuove, ed uno altare si facesse con una statua di Nostra Donna di marmo; laquale per sua sepoltura e riposo dopo la morte s'elesse. » (Vasari, t. VIII, p. 58 et 59.)

1. « O felice e beata anima, da che ogn' uomo volontieri ragiona di te, e celebra i gesti tuoi, ed ammira ogni tuo disegno lasciato! Ben poteva la pittura, quando questo nobile artefice morì, morire anche ella; chè quando egli gli occhi chiuse, ella quasi cieca rimase. Ora a noi, che dopo lui siamo rimasi, resta imitare il buono, anzi ottimo modo da lui lasciatoci in esempio; e, come merita la virtù sua e l'obligo nostro, tenerne nell' animo graziosissimo ricordo, e farne con la lingua sempre onoratissima memoria... Quegli che imiteranno le sue fatiche nell' arte, saranno onorati dal mondo, e ne' costumi santi lui somigliando, remunerati dal cielo... » (Vasari, t. VIII, p. 60 et 62.)

qui sont en possession de tous les dons précieux dont a été comblé Raphaël d'Urbin ne sont pas seulement des hommes, ce sont, s'il est permis de parler ainsi, des dieux mortels[1]... » Les dernières lignes sont donc en parfait accord avec les premières. Mais comment promettre une récompense divine « à ceux qui se régleront sur la vie » d'un homme dépourvu de sens moral au point de subordonner la loyauté à son intérêt ? Comment pousser la louange jusqu'à appeler « un Dieu mortel » l'homme qui aurait été d'une manière absolue l'esclave d'une honteuse sensualité ?

De ce pêle-mêle incohérent et contradictoire se dégagent deux affirmations : Raphaël eut une maîtresse qu'il aima jusqu'à la mort ; il fit de cette maîtresse deux portraits, l'un vers 1514, l'autre après 1517. Le reste est inadmissible et se trouve démenti par les faits. Quoi ! Raphaël, passionnément épris de la Fornarina en 1514 et probablement même dès 1510, fidèle au même amour en 1517 et jusqu'à l'heure de sa mort en 1520, aurait été dominé en même temps par des passions désordonnées, auxquelles il aurait tout sacrifié, le devoir, le travail, la dignité, la vie même ? Mais les œuvres de Raphaël ne suffisent-elles pas pour répondre à une semblable accusation ? Comment concilier avec de pareils déréglements l'énorme travail chaque jour accompli ? Comment comprendre, au milieu

1. « Che coloro che sono possessori di tanto rare doti, quante si videro in Raffaello da Urbino, sian non uomini semplicemente, ma, se è così lecito dire, Dei mortali... » (Vasari, t. VIII, p. 2.)

de passions déshonorantes, l'abondance toujours croissante d'une imagination toujours fraîche, un talent de plus en plus magistral au service d'une idée de plus en plus grandiose, un génie constamment en voie de progrès, s'avançant avec calme et sans un instant de défaillance vers la perfection, et ne s'arrêtant un jour que pour mourir ? Non, cela n'est pas possible. Mais que penser de l'histoire, quand on voit l'auteur accrédité de la *Vie des peintres* et le contemporain du plus grand des peintres[1] recueillir et transmettre de telles invraisemblances ? En prêtant aussi aisément l'oreille à la malveillance, en transformant un sentiment vif en un instinct grossier, en mettant un vice à la place d'une passion, Vasari a servi les rancunes d'une coterie; il a fait acte de partisan, il n'a pas fait œuvre d'historien. Nous allons le prendre, d'ailleurs, en flagrant délit d'inexactitude sur la plupart des points de son récit.

Le 1er juillet 1514, dans une longue lettre écrite de Rome par Raphaël à son oncle maternel Simone di Battista Ciarla, à Urbin, on lit : « Pour ce qui est de prendre femme, je vous dirai que je suis très content et que je remercie Dieu de n'avoir pas pris celle que vous m'aviez destinée, ni celle-là ni une autre. En cela, j'ai été plus sage que vous, qui vouliez me la donner. Je suis certain que vous voyez vous-même qu'avec cette

1. Vasari naquit en 1512. Il avait huit ans en 1520, à la mort de Raphaël. La première édition de *la Vie des peintres* parut en 1550.

alliance je ne serais pas arrivé où je suis... Apprenez que le cardinal de Santa-Maria-in-Portico veut me donner une de ses parentes, et que, avec le consentement de mon oncle le prêtre et votre consentement, je me suis mis aux ordres de Sa Seigneurie [1]. Je ne puis retirer ma parole. Nous sommes plus près que jamais de la conclusion. Si cette affaire finit bien, n'en soyez pas fâché; sinon, je ferai tout ce que vous voudrez. Sachez, d'ailleurs, que si Francesco Buffa trouve des partis, j'en trouve aussi. Je puis avoir à Rome une belle demoiselle et de bonne renommée, avec une dot de trois mille écus d'or, et cent écus à Rome valent mieux que 200 à Urbin, croyez-le bien [2]... » Donc, pour se

1. « Il cardinale lo infestava per dargli moglie e finalmente Raffaello risolvette di far la voglia del Bibbiena e accettò per isposa una nipote dello stesso cardinale. » (Angelo-Maria Bandini : *Memorie per la vita del cardinale Dovizi.* Livorno, 1758, p. 25.)

2. « Prima circa a tordona (torre donna), ve rispondo che quella che voi mi volisti dare prima ne son contentissimo e ringratione Dio del continuo di non haver tolta ne quella ne altra, et in questo son stato più savio di voi, che me la volevi dare. Son certo che adesso lo conoscete ancora voi, ch' io non saria in locho dove io son... Sapete che Santa Maria in Portico me vol dare una sua parente, e con licenza del Zio Prete e vostra li promesi di fare quanto sua R^{ma} Signoria voleva, non posso mancar di fede, simo più che mai alle strette, e presto vi avvisarò del tutto; habiate patienza, che questa cosa si risolva così bona, e poi farò, non si facendo questa, quello voi vorite, e sapia che se Francesco Buffa ha delli partiti che ancor io ne hò, ch' io trovo in Roma una Mamola bella secondo hò inteso di bonissima fama Lei e li loro, che mi vol dare tre mila scudi d'oro in docta, e sono in Casa in Roma

marier, Raphaël était pressé de tous côtés. Ses parents d'Urbin et ses amis de Rome le sollicitaient avec instance ; mais il n'était pas libre de son cœur. On le sent d'après les termes de sa lettre. En dehors de l'amour qui le possède, il ne voit qu'un mariage de raison. Épouser une fille d'Urbin ou de Rome n'est pour lui qu'une affaire plus ou moins avantageuse... Deux ans plus tard, en 1516, les choses en étaient toujours au même point, les lettres de Bembo en font foi[1]. Bibbiena est toujours l'intime ami de Raphaël, et Maria est toujours la fiancée du peintre; la santé seule de la jeune fille est cause de l'ajournement du mariage. Peu de temps après, meurt la nièce du cardinal[2], et, pour Raphaël redevenu libre, il n'est plus question de

che vale più cento ducati quì, che ducento là, siatene certo... »

1. Lettres de Bembo à Bibbiena. *Delle Lettere di Pietro Bembo.* Venezia, 1560, p. 14-22.

2. L'épitaphe suivante, composée par Pierre Bembo et gravée dans la chapelle sépulcrale de Raphaël, au Panthéon, prouve que Maria Bibbiena mourut la fiancée de Raphaël :

MARIÆ . ANTONII . F. BIBIENÆ . SPONSÆ . EIVS.
QVÆ . LÆTOS . HYMENÆOS . MORTE . PRÆTERIIT.
ET . ANTE . NVPTIALES . FACES . VIRGO . EST . ELATA.
BALTASSAR . TVRINVS . PISCIEN . LEONI . X . DATAR.
ET . IO . BAPT . BRANCONIVS . AQVILAN . A . CVBIC.
B . M . EX . TESTAMENTO . POSVERVNT.
CVRANTE . HIERONIMO . VAGNINO . VRBINAT.
RAPHAELI . PROPINQVO.
QVI . DOTEM . QVOQVE . HVIVS . SACELLI.
SVA . PECVNIA . AVXIT.

Cette inscription faisait face à celle que Bembo avait consacrée

nouveaux engagements. Voilà l'histoire telle que la racontent la correspondance de Raphaël et l'ordre chronologique des faits. Mais que devient alors la narration de Vasari, ou plutôt que deviennent les dires posthumes de Simone Fornari de Reggio, répétés et amplifiés par l'auteur de la *Vie des peintres*[1]? Que devient cet ajournement si malhonnêtement intéressé du mariage? Que devient ce cardinalat si imprudemment convoité par Raphaël et si impudemment promis par Léon X? Que devient surtout cette double calomnie à l'adresse du peintre et du pape, quand aux preuves que nous connaissons déjà s'ajoute le témoignage de la comptabilité pontificale[2]?

à Raphaël. Elle fit place plus tard à l'épitaphe consacrée à Annibal Carrache, et fut alors simplement encastrée dans le mur de la chapelle.

1. C'est Simone Fornari de Reggio qui, dans les *Osservazioni sopra il Furioso dell' Ariosto,* publiées en 1549, a, le premier, recueilli les bruits absurdes sur cette affaire du cardinalat : « Il cardinale Bibbiena constrinse Raffaello a prendere una sua nipote, ma egli non volle il matrimonio consumare, percio chè aspettava il cappelrosso della generosa liberalità di Leone, il quale li pareva per le sue fatiche e li virtù haverlo meritato. » Vasari a encore aggravé ce récit, en disant que c'était pour éviter de s'acquitter en argent que Léon X avait voulu payer en honneurs ecclésiastiques.

2. Raphaël reçut très exactement le prix de ses travaux aux époques fixées pour les payements. Ainsi, le 1er août 1514, il toucha les derniers 100 scudi à valoir encore sur 1,200 scudi d'or imputés aux fresques de la *chambre d'Héliodore,* et, le 1er avril 1519, la fabrique de Saint-Pierre lui paya 1,500 ducats pour son traitement de cinq années comme architecte de la Basilique vaticane. (Carlo Fea. *Notizie*..., p. 19.)

Si Vasari, dans la *Vie de Raphaël*, est aussi mal renseigné sur les projets de mariage et sur la prétendue promesse de Léon X, est-il mieux informé sur les causes de la mort? Nullement, et comme la maîtresse de Raphaël est implicitement mêlée à ces divers points de l'histoire du peintre, ce n'est pas sortir de notre sujet que d'essayer de les éclaircir.

Ayant à raconter les derniers moments de Raphaël, Vasari néglige les affirmations des témoins oculaires pour accueillir les dires suspects et compromettants. Ce n'est ni l'historien Paolo Giovio ni l'antiquaire Andrea Fulvio qu'il consulte (le récit de ces auteurs ne laisse planer aucun soupçon fâcheux sur la véritable cause de la maladie du peintre), c'est encore à Simone Fornari qu'il s'adresse. Cet auteur, qui écrit vingt-neuf ans après la mort de Raphaël, enregistre pour la première fois des bruits absurdes et honteux. « Il mourut à trente-sept ans, jour pour jour, pour s'être livré plus que de raison à ses amours[1]. » Vasari, sans conscience ni pudeur, répète une telle chose et prétend lui donner l'autorité de l'histoire. Ce mensonge prend bientôt, en effet, la valeur de la vérité, et, pendant près de trois cents ans, tous les écrivains le redisent à l'envi. Édité en 1549, il a cours encore en 1824 : Quatremère de Quincy, dans sa première édition de l'*Histoire de la vie et*

1. « Ultimamente per continuare fuor di modo i suoi amori, se ne morì in età di 37 anni, l'istesso dì che nacque. » (*Osservazioni sopra il Furioso dell' Arioste*, 1549.)

des ouvrages de Raphaël, le reproduit sans le moindre scrupule. Pour la première fois en 1829, Longhena, dans sa traduction italienne de l'ouvrage de Quatremère, s'avise de l'invraisemblance du récit de Vasari. Pour la première fois depuis plus de deux siècles et demi, il vient à la pensée d'un historien de se demander si les travaux accomplis par Raphaël, surtout pendant les dernières années de sa vie, ne sont point en évidente contradiction avec les excès auxquels on a pris coutume d'attribuer sa mort. Dès que cette question se trouva posée, elle fut aussitôt résolue. On en appela au témoignage de Fulvio sur l'admirable emploi que Raphaël avait fait des moindres parties de son temps ; on se rendit compte de la dévorante activité de cet esprit ; on comprit qu'une telle ardeur avait dû fatiguer outre mesure une organisation déjà délicate, et que, la maladie survenant, la nature avait été comme désarmée et vaincue à l'avance. Cette conviction nouvelle, ou plutôt ce retour à la vérité, était en train de se faire, quand l'abbé Cancellieri découvrit, dans un des manuscrits de la bibliothèque du cardinal Antonelli, une très ancienne relation établissant que Raphaël était mort d'une fluxion de poitrine. Appelé un jour en hâte auprès de Léon X, il avait couru tout d'une traite du palais de la Farnésine au palais du Vatican, où il était arrivé en grande transpiration. Introduit dans une salle vaste et fraîche, il y était resté longtemps à conférer avec le pape sur les travaux de la basilique de Saint-Pierre, s'était refroidi et

avait succombé promptement aux suites de ce refroidissement[1].

Une autre preuve, qui vient d'être produite, montre d'une manière également irrécusable que Raphaël a été pris tout à coup par la mort[2]... Peu de temps après son arrivée à Rome, Raphaël avait acheté, dans le Borgo, un palais modeste construit par Bramante entre 1506 et 1508 : « Bramante, dit Vasari, fit bâtir dans le Borgo le palais qui appartint à Raphaël d'Urbin[3]. » Vers

1. L'abbé Cancellieri était, il y a une cinquantaine d'années, un des chercheurs les plus infatigables des bibliothèques de Rome. Il communiqua sa découverte au peintre Camuccini et à l'abbé Melchior Missirini, premier secrétaire de l'académie de Saint-Luc, à Rome. Missirini en fit part à Longhena, qui l'imprima dans les termes suivants : « Raffaello Sanzio era d'indole nobilissima e delicata; la vita sua si appigliava ad uno stame tenuissimo, in quanto al corpo, perche era tutto spirito, oltre che le forze fisiche gli si erano di molto menomate, e che fanno maraviglia esservi potute sostenere in sì breve età. Ora trovandosi oggi debile, e standosi un dì nella Farnesina, ebbe ordine che di presente e recasse a corte. Perche datosi a correre, per non ritardare, giunse in un fiato al Vaticano, tutto trafelato e sudante : e ivi standosi in vaste sale, e ragionando a lungo sulla fabbrica di S. Pietro, gli si raffreddò il sudore sulla persona, e fu compreso tosto da un male improviso. Laonde ito a casa fu sopraggiunto da una specie di perniciosa che lo strasse sventuratamente alla tomba. »

2. Voir, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er avril 1880, le savant travail de M. Eug. Müntz, intitulé : *Les Maisons de Raphaël à Rome*.

3. « Bramante fece fare in Borgo il palazzo che fu di Raffaello da Urbino. » (Vasari, t. VII, p. 135.) Lafreri a reproduit ce palais dans une gravure exécutée en 1549 et accompagnée de cette légende : *Raph. Urbinat. ex lapide coctili Romæ exstructum*. M. de

1515, Raphaël se sentit à l'étroit dans cette demeure et acquit alors de l'architecte Perino de Gennari da Caraviggio une habitation plus vaste, située via Sistina. Cette nouvelle demeure se trouva bientôt trop petite encore, et Raphaël, devenu chef d'une grande école, fut obligé de louer aux frères Porcari plusieurs autres maisons de la via Alessandrina[1]. Cinq ans plus tard enfin, Raphaël, devenu riche, songea à se faire bâtir une somptueuse demeure, et, le 24 mars 1520, il acheta du chapitre de Saint-Pierre un vaste emplacement dans la via Giulia, près de Saint-Jean des Florentins, et prit l'engagement d'y construire pour lui une maison d'habitation[2]. Ainsi,

Geymüller possède un exemplaire de cette gravure, qui est rare. Passavant dit que ce palais était l'œuvre, non de Bramante, mais de Raphaël lui-même; il se trompe (Voy. *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*, t. Ier, p. 175 et 283; t. II, p. 390. — Voir aussi le bel ouvrage de M. de Geymüller : *Les Projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome*, p. 89). Le Vénitien Marc-Antoine Michiel di ser Vettor, qui habita Rome depuis 1518 jusqu'au 17 novembre 1520, dit que Raphaël acheta ce palais au Bramante, moyennant la somme de 3,000 ducats d'or, et qu'il le légua en mourant au cardinal Bibbiena. Cette dernière assertion paraît douteuse. (Voir la note 1 de la page 354 de la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er avril 1880.)

1. La via Alessandrina conduisait du pont Saint-Ange à la place Saint-Pierre.

2. « Le 24 mars 1520, les chanoines de Saint-Pierre confirment la cession faite par Leonardo Bartolini au seigneur Raphaël d'Urbin, peintre, de ses droits à la location d'un terrain appartenant au susdit chapitre. Ce terrain est situé à côté de l'église Saint-Blaise della Pagnotta, dans la région du Pont; il est bordé de tous côtés par des rues et mesure 217 cannes et demie, mesure romaine. La cession a

le 24 mars, Raphaël, jeune encore et plein d'espérance, voit se dérouler devant lui un long et brillant avenir, et le 6 avril suivant, c'est-à-dire douze jours après, la mort s'est emparée de lui. Une maladie violente, aiguë, très courte, l'a enlevé presque soudainement.

L'opinion qui avait prévalu pendant plusieurs siècles n'est donc plus soutenable. Justice est faite maintenant des imputations calomnieuses accréditées par Vasari, et la mémoire du peintre est dégagée des souillures qui l'avaient ternie pendant si longtemps. Non qu'il convienne de faire de Raphaël un saint. Raphaël a eu sa part des faiblesses humaines et des défaillances morales de son temps, mais ces faiblesses et ces défaillances n'ont pas plus déshonoré sa mort qu'elles n'avaient entravé l'ardente activité de sa vie.

Quant à la femme dont nous voudrions étudier les traits, il importait de la replacer d'abord, vis-à-vis de Raphaël, dans son véritable jour. Raphaël vivant, elle vit dans le rayonnement de ce grand homme ; Raphaël mort, elle rentre dans l'obscurité. Le seul amour de Raphaël lui a donné la célébrité. Excepté Raphaël, personne ne l'a ni admirée, ni adorée, ni encensée, ni

lieu à titre d'emphytéose perpétuelle, avec cette condition expresse que le seigneur Raphaël construira sur le terrain en question une maison destinée à lui servir d'habitation. Dans le cas où ces constructions ne seront pas élevées dans un délai de cinq ans, ce terrain tout entier doit faire retour au chapitre. Le cens annuel est fixé à 80 ducats, de 10 carlins chacun, payables le jour de la fête de saint Pierre et de saint Paul. » (*Gazette des Beaux-Arts* du 1er avril 1880, p. 358.)

chantée. Le monde l'a vue disparaître en pleine jeunesse, et l'histoire lui doit tenir compte du silence qui s'est fait subitement autour d'elle[1]. La femme qu'on appelle la Fornarina n'a rien de ces courtisanes célèbres des siècles de Périclès, d'Auguste et de Léon X, rien des qualités brillantes d'une Aspasie, d'une Lesbie et d'une Imperia. Le *Femina est diabolus* d'Origène ne lui est point applicable. Elle fut une femme aimée, sans doute aussi une femme aimante, rien de plus. Raphaël respira sa beauté avec passion; mais il vécut de cet amour et n'en mourut pas.

Raphaël, nous l'avons vu, a laissé deux portraits de cette femme, exécutés l'un vers 1512 et l'autre vers 1517. La galerie Barberini, à Rome, possède le premier; on ne sait rien du second.

1. D'après une ancienne tradition recueillie par Rehberg, la Fornarina devint folle de douleur quand elle apprit la mort de Raphaël. Elle voulut se précipiter vers la maison du maître et s'opposer à l'ensevelissement de son amant. L'assurance seule que Raphaël était en paradis lui rendit un peu de calme. Baviera lui raconta, en effet, que Léon X, en recevant la fatale nouvelle, avait versé des larmes et s'était écrié : « *Ora pro nobis.* » Ces mots, prononcés par le pape, équivalaient, pour la pauvre femme, à une béatification. Légende ou histoire, il y a là un trait touchant de mœurs et de dévotion.

II

PORTRAIT DE LA FORNARINA.

Le portrait de la galerie Barberini, exécuté de 1512 à 1514, représente une jeune femme dont la figure, presque nue, est coupée par le cadre à la hauteur des genoux. Elle est assise et tournée à gauche. La tête, vue de face, est d'une bonne construction; elle serait plus élégante, si l'ovale en était plus allongé. Les cheveux, d'un brun noir avec des reflets roux, sont arrangés en bandeaux plats, qui se relèvent derrière les oreilles, de manière à les découvrir complètement. Un riche turban, tissé d'or avec des rayures vertes, est fixé à la chevelure par une agrafe de pierres précieuses. Une pareille coiffure donnerait à ce portrait quelque chose d'oriental, si l'empreinte romaine n'y était partout profondément marquée. Le front, d'une hauteur moyenne, est large et bien proportionné. Sous des sourcils noirs très nettement arqués, de grands et beaux yeux, noirs aussi, bien ouverts et très lumineux, au regard limpide et franc, éclairent ce visage avec une vivacité singulière. Le nez, dont les narines semblent être dilatées par l'enivrement de la vie qu'elles respirent avec plénitude, est la partie faible du visage au point de vue de la beauté; le méplat en

est large à la base, comme dans les *antiques*, mais l'extrémité manque de finesse et de distinction. La bouche, aux plis voluptueux, est un peu grande, et en parfait accord d'expression avec les yeux. Le menton n'a rien de trop proéminent. L'oreille est parfaitement dessinée. La carnation de la face, riche et chaude, dénote un sang ardent et fort. Ce visage n'a rien de délicat ni de raffiné, mais il vous saisit par une exubérance de vie et de force; on y sent l'épanouissement, en plein air et en pleine lumière, d'une puissante nature, où la sève monte en abondance et coule comme à pleins bords. Il y a là surtout le complet développement d'un beau corps, une de ces santés à toute épreuve, qui donnent à la femme un inépuisable fonds de bonne humeur, la rendent aimable, joyeuse, animée au plaisir, exempte de toute prétention et de toute aspiration. Or, voilà la femme, entre toutes les femmes, qui exerça sur Raphaël d'irrésistibles séductions, sur Raphaël, dont l'esprit, sans cesse en quête du mieux, aspirait malgré tout à monter et à monter toujours... Le col est flexible, élégant et d'une courbe harmonieuse. Les épaules, les bras, la poitrine, d'une forme et d'un modelé charmants, ont la solidité du marbre en même temps que la coloration d'une belle peinture. Un bracelet, sur lequel on lit ces mots : RAPHAEL VRBINAS, écrits en lettres d'or sur un fond d'émail bleu, enserre le haut du bras gauche. Les mains, sans être petites, sont d'un excellent dessin. Une bague d'or est passée à la deuxième phalange

de l'annulaire de la main gauche[1]. La main droite retient, entre les seins, un voile transparent[2], tandis qu'une draperie rouge, jetée sur le bas de la figure, communique aux chairs quelque chose de sa riche tonalité. Pour seul accessoire, un fond sombre, sur lequel s'épanouissent des gerbes de lauriers et de myrtes d'un vert presque noir.

Ce portrait paraît avoir été peint de 1511 à 1513. C'est à cette date à peu près que le place Vasari, quand il parle pour la première fois de la maîtresse de Raphaël, « di quella (Raffaello) fece un ritratto bellissimo che pareva viva. » Le caractère de cet ouvrage est conforme, en effet, au caractère des autres ouvrages du maître qui appartiennent à cette époque. L'exécution du portrait de la Fornarina rappelle l'exécution du portrait de Jules II, et fait songer à la facture déjà si grandiose de la fresque d'Héliodore. Le dessin est savant, serré, résolument arrêté, naïf à force de sincérité. Le modelé a beaucoup de finesse, en même temps qu'une très nette accentuation. Les chairs sont d'une admirable fraîcheur; la poitrine, les bras et les mains sont du plus beau ton. La tête est d'une couleur moins agréable; les lumières s'y sont éteintes en quelques endroits, tandis qu'en d'autres places les ombres ont pris quelque chose de dur. La faute en est au temps d'abord, aux restaurations ensuite. Ce tableau

1. Cette main repose sur la cuisse.

2. Ce voile est jeté sur le bras droit et tombe sur le milieu du corps, qu'il couvre, sans le cacher.

a beaucoup souffert. Il est demeuré longtemps presque méconnaissable sous une épaisse couche de poussière et de noir de fumée. En 1820, Palmaroli l'a très habilement nettoyé; mais, sur la tête, qui avait été particulièrement atteinte, il a été contraint d'opérer des retouches qui ont en partie rompu l'harmonie primitive[1].

Ce portrait est à Rome, au palais Barberini. Par quelles mains a-t-il passé avant d'entrer dans ce palais? Jusqu'à la fin du xvi[e] siècle, on ne sait. Vasari se trompe certainement quand il dit l'avoir vu chez un marchand florentin de ses amis, nommé Matteo Botti. Le portrait de la maîtresse de Raphaël, que Francesco Botti enregistre dans l'inventaire de son palais en 1591, est encore mentionné dans cette opulente maison par Giovanni Cinelli en 1677[2], alors que le portrait qui nous occupe avait pris rang dans la galerie Barberini dès 1642[3]. Il y a tout lieu de croire que ce portrait

1. Il existe de nombreuses répétitions de ce portrait. Nous citerons notamment, à Rome, celle de la galerie Borghèse, attribuée à Jules Romain; celle du palais Albani, qui est également une répétition exécutée dans l'école; celle de la galerie Sciarra Colonna, qui a appartenu jadis aussi à la maison Barberini. Toutes ces copies ne reproduisent qu'imparfaitement les qualités du tableau original. Ce même portrait était aussi rappelé dans une fresque de la villa Lante, en compagnie d'autres femmes que Desnoyers a gravées, en les présentant, par une étrange fantaisie, comme les modèles préférés de Raphaël.

2. *Bellezze di Firenze,* 1677, p. 173.

3. « Raphaelis tabula dimidiatæ fœminæ, neque tamen divinum Raphaelis ingenium ex hujus imaginis inspectione omnis dignos-

n'a jamais quitté Rome. D'après une communication adressée à Rodolphe II par le messager impérial Coradusz, il appartenait en 1595 à la comtesse de Santa Fiora, sœur du cardinal Roberto de' Nobili. La comtesse ayant marié sa fille Constance à Giacomo Buoncompagni, fils du pape Grégoire XIII[1], le portrait de la Fornarina passa en 1605[2] dans la maison Buoncompagni, où Fabio Chigi le vit au commencement du XVII[e] siècle[3]. Fut-il cédé directement par les Buoncompagni aux Barberini? Cela est possible, mais on ne peut l'affirmer.

Somme toute, cette peinture est loin d'être un chef-d'œuvre. Elle produit même une impression étrange, trouble l'idée qu'on se voudrait faire du modèle, est presque la négation de cette distinction rare qu'on a coutume de rencontrer dans les moindres œuvres de Raphaël. On est intéressé sans être captivé, attiré sans être charmé. Il y a là comme une énigme. La

cere possumus. » (*Ædes Barberinæ*..., Romæ, 1642, p. 153.) La notice de 1664 sur les Musées de Rome mentionne ce tableau parmi les richesses du palais Barberini, et le donne comme le portrait de la maîtresse de Raphaël.

1. Le mariage de Constance et de Giacomo Buoncompagni eut lieu en 1576.

2. Après la mort de la comtesse de Santa Fiora.

3. Les Buoncompagni avaient reçu en 1580 l'investiture du duché de Sora. Ce fut chez D. Ugo, duc de Sora, que Fabio Chigi vit ce tableau. (Voir les savantes recherches publiées sur le portrait de la Fornarina au palais Barberini, par M. Alfred Reumond, dans l'*Archivio della Società Romana di Storia patria*, III, 1.)

main de Raphaël est dans toutes les parties de cette peinture, et la pensée du maître semble n'y être point. On dirait que, par une exception unique peut-être, Raphaël s'en est tenu à la lettre de la nature et qu'il n'en a pas cherché l'esprit, qu'il n'a pas dominé son modèle, que c'est au contraire son modèle qui l'a subjugué, et qu'il a été comme anéanti dans quelques-unes de ses qualités les plus exquises. On cherche l'âme, et l'on ne trouve que les sens. L'*angelica beltade*, selon l'expression de Leopardi, cette beauté dont le mirage se pose sur la femme aimée pour la rendre aux yeux de l'amant plus belle que la beauté même, est absente. Dans ses atours d'odalisque, la fille du Trastevere est comme dépaysée; elle prend même une certaine gaucherie. En se rappelant Raphaël lui-même, on est frappé surtout du contraste qui existe entre la figure du peintre et celle de sa maîtresse. Jamais, pour s'attirer, les contraires ne se sont montrés avec plus d'évidence, et c'est sans doute par la force des oppositions que l'accord a été indissoluble entre ces deux natures. Quelque doué qu'il soit, l'homme est toujours un être incomplet, qui cherche à se compléter. Doué d'une complexion délicate, Raphaël est invinciblement attiré par une femme qui a par excellence le don de la santé. Appelé par une vocation divine à peindre au vif les sentiments les plus élevés de l'âme humaine, il s'attache à une créature qui semble faite surtout pour la sensation. Passionné pour toutes les élégances, il s'éprend d'une jeune fille

élevée en dehors du monde et de ses raffinements. Dans un moment de quintessence classique et de renouvellement littéraire, alors que la chevalerie du moyen âge disait son dernier mot et que la galanterie moderne essayait ses premières phrases, l'homme le plus choyé et le plus adulé de son temps, l'artiste qui occupait à la cour pontificale une place de gentilhomme de la chambre[1], et qui vivait, selon le dire de Vasari, « non en peintre mais en prince[2] », dédaigne les aristocratiques conquêtes et se laisse enchaîner par une beauté plébéienne. Il rencontre une femme étrangère pour ainsi dire à la civilisation de son temps, et il s'y attache comme à un modèle de prédilection. Dans ce monde de la Renaissance, où, depuis Dante jusqu'à Tasse, l'amour fut spiritualisé à outrance par le génie chrétien, le plus grand des peintres, en présence de sa maîtresse, oublie presque son art. Il regarde cette femme, et la réalité seule lui suffit; il la peint, sans s'occuper d'autre chose que d'être vrai[3].

1. « Uno officio di cubiculario. » (Vasari, tome VIII, p. 59.)

2. « Egli, in somma, non visse da pittore, ma da principe. » (Vasari, tome VIII, p. 64.)

3. Dans le portrait que l'on désigne, au palais Pitti, comme celui de la maîtresse de Raphaël, on a voulu voir le second des portraits dont parle Vasari (Vasari, t. VIII, p. 44). Malgré certaines analogies dans les traits, il est difficile de confondre les deux femmes représentées au palais Barberini et au palais Pitti. Nous avons essayé à plusieurs reprises de les confronter l'une avec l'autre, et notre impression dernière est que ce sont là deux personnes dis-

III

LÉGENDES SUR LA FORNARINA. LES SONNETS DE RAPHAEL. — TRACES DE LA FORNARINA DANS L'ŒUVRE DE RAPHAEL.

Quelle fut la femme qui prit, avec tant de persistance et d'autorité, possession de Raphaël? Nous touchons là au point le plus obscur de notre sujet.

tinctes, peintes par deux mains différentes. Le portrait du palais Pitti montre, sur un fond perdu d'un gris noir, une jeune femme dont la figure est coupée à mi-corps et vue de trois quarts à gauche. Tout le côté droit de la face est dans l'ombre, tandis que le côté gauche est en pleine lumière. Les cheveux, presque noirs, sont séparés en bandeaux relevés au-dessus des oreilles. Un long voile italien, jeté sur la tête, tombe sur les épaules, et l'arrangement de ce voile est trop pauvre pour qu'on puisse l'imputer à un maître. Le front est moyen. Les yeux, sous les ombres qui en atténuent la lumière, pourraient, avec un peu de bonne volonté, faire songer à ceux de la Fornarina. Le nez est droit et presque busqué. La bouche est grave; elle a même quelque chose de triste. L'accentuation du menton se rapproche assez de ce qu'elle est dans le portrait du palais Barberini. L'oreille aussi a, de part et d'autre à peu près la même forme. Le col est nu jusqu'à la naissance, des épaules. Une chemise plissée dépasse de beaucoup le corsage, garni de tresses d'or, qui a la forme d'un corset ouvert par devant. Une large manche en damas de soie blanche cache le bras gauche, tandis que le bras droit est couvert par le voile qui tombe de la tête. La main droite est posée sur la poitrine; la main gauche disparaît en partie hors du cadre... Vasari plaçant le second portrait de la Fornarina après le *Grand Saint Michel du Louvre,* c'est-à-dire après 1517, on a pensé que le portrait du palais Pitti

Du temps de Vasari, c'est-à-dire une trentaine d'années après la mort de Raphaël, quand cette femme vivait peut-être encore, on ne savait plus rien d'elle,

représentait en effet la Fornarina et qu'il appartenait à cette époque où Raphaël était obligé de confier à ses élèves une partie de l'exécution de ses œuvres. On a cru dès lors que ce tableau était celui qu'avait possédé Matteo Botti (Passavant, t. II, p. 276). Nous avions été tenté de nous rattacher à cette opinion. Une information plus complète nous a contraint à y renoncer et nous fait un devoir de ne pas introduire une preuve au moins douteuse dans le corps même de cet ouvrage... On ne sait d'ailleurs ni quand ni comment ce portrait entra dans la collection du grand duc de Toscane. Il n'est catalogué, ni dans l'inventaire dressé en 1589, ni dans aucun des inventaires de la galerie ducale antérieurs à la seconde moitié du XVIIe siècle. Jusqu'en 1824 il était placé à Poggio Reale. Depuis lors il est au palais Pitti.

Le portrait fameux de la Tribune de Florence, que l'on a regardé longtemps et que l'on regarde souvent encore comme le portrait de la Fornarina par Raphaël, représente-t-il la Fornarina et est-il de la main de Raphaël? Nous ne le pensons pas... Ce portrait, quelque admiration que nous ayons pour lui, reste pour nous à l'état d'énigme. On l'a tour à tour attribué à Giorgione et à Sébastien del Piombo; mais, d'une part, Giorgione était mort au commencement de 1511 et le tableau est daté de 1512; d'autre part, il n'existe aucune peinture de fra Sebastiano qui puisse être comparée à celle-ci. Nombre d'auteurs, dont l'opinion est considérable, tiennent toujours pour Raphaël. Puccini y reconnaît la Fornarina (Voir la dissertation du cav. Tommaso Puccini, à la p. 385 du Livre de Longhena). Missirini veut y voir Vittoria Colonna (Voir la Lettre de Melchior Missirini à Renato Arrigoni, reproduite à la page 388 de l'ouvrage de Longhena). Passavant prétend qu'on a là le portrait de la Beatrice Ferrarese dont parle Vasari (Passavant, t. I, p. 150, et t. II, p. 114), et les éditeurs de Vasari inclinent vers cette opinion (Vasari, t. VIII, p. 44).

On voit aussi, à Blenheim, dans la galerie du duc de Marlborough,

rien de ce qu'elle avait été, rien de ce qu'elle était devenue; on avait même oublié son nom. On se rappelait seulement que Raphaël avait aimé une jeune fille,

un portrait de femme que l'on donne, sous le nom de Dorotea, comme le portrait de la maîtresse de Raphaël, par Raphaël lui-même. La femme représentée dans ce portrait est vue de trois quarts à droite. Les cheveux noirs, séparés en bandeaux ondés, découvrent l'oreille; deux grosses nattes partent du derrière de la tête et tombent jusque sur le dos; une coiffure de linge blanc, empruntée aux paysannes des environs de Rome, couronne cette chevelure et en complète l'arrangement. Les traits sont réguliers et assez communs; ils ont de la franchise et du naturel, mais ils manquent de jeunesse, ont quelque chose de flétri déjà, et ne reproduisent aucun des traits du portrait de la galerie Barberini, sans rappeler davantage le portrait du palais Pitti. Le col et une partie des épaules sont nus. Une large manche, de couleur claire, enveloppe les bras et les avant-bras jusqu'aux poignets. Les mains sont longues et d'un dessin négligé : la gauche maintient sur la poitrine un manteau rouge, garni d'une large fourrure; la droite porte un panier rempli de fruits. La figure, enfin, se dessine sur le fond d'une chambre qui prend jour par une fenêtre ouverte sur une campagne décorée de fabriques... Non seulement ce portrait n'est pas de Raphaël, mais il n'est même pas de son école. On l'a attribué à Sébastien del Piombo, et souvent on le désigne sous le nom de « la Vendangeuse (*la Vendemmiante*). »

Dans sa *Descrizione di Verona,* le comte Giambattista da Persico parle d'un autre portrait de la maîtresse de Raphaël, qui serait ou aurait été en la possession des héritiers de Cristoforo Laffranchini. Au sujet de ce portrait, voici ce qu'écrivait Persico à Montari, le 5 janvier 1827 : « Esso è opera celestiale..... Io vidi e Appiani e Cicognara e alcuni altri grandi intelligenti a starsene come in adorazione contemplandola per delle intere mezz' ore : io gli intesi asserire concordemente, che se quella Fornarina non era di Raffaello, meritava certamente di esserlo. Disegno, colorito, es-

qu'il avait habité avec elle, et qu'il lui était resté dévoué jusqu'à la mort. Pendant deux cents ans, on se contenta de cette simple indication. L'imagination, cependant, ne pouvait rester éternellement étrangère à un pareil sujet, et, vers le milieu du XVIII[e] siècle, on se crut tout à coup beaucoup mieux renseigné que ne l'avaient été les contemporains de Raphaël. Voici, dès lors, ce qu'on raconta.

Dans le Trastevere, sur la rive droite du Tibre, vers 1509 ou 1510, il y avait un boulanger (*fornaro*), père d'une fille admirablement belle (*fornarina*). Un jar-

pressione, tutto è degno di quel grand' uomo... Lo stato di conservazione di questo bellissimo quadro è quanto mai si può desiderare d'una pittura che conta tre secoli dalla sua creazione... » Ce portrait se trouve gravé dans l'ouvrage de Longhena. Son authenticité n'est point acceptable.

On cite également, comme un portrait de la maîtresse de Raphaël, un tableau qui a fait partie du cabinet de M. Noé, de Bruxelles. C'est une femme nue, assise et sortant du bain. La tête rappellerait, dit-on, le portrait du palais Barberini, avec une dizaine d'années d'âge en plus. En 1682, ce tableau aurait été décrit de la manière suivante dans l'inventaire de la princesse Rossano, à Rome : « Un quadro grande di una donna nuda, in tavola, con una mano alzata e con l'altra al petto, con un velo che la copre dal mezo in giù, di mano di Raffaello d'Urbino, alto palmi quattro incirca. » Ce tableau aurait passé du palais Rossano, soit dans la galerie Lambruschini, à Florence, soit dans la galerie Camillo Pamfili, à Rome. Il se trouverait aujourd'hui dans la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. A le bien regarder, on voit que c'est tout au plus l'ouvrage d'un élève de Raphaël... On pourrait citer bien d'autres tableaux de ce genre, qui ne feraient qu'ajouter à la confusion d'un sujet trop confus déjà.

din tenait à la maison du *fornaro*, et le mur peu élevé qui entourait ce jardin permettait aux curieux de voir, du dehors, ce qui se passait à l'intérieur. C'est ainsi que Raphaël put un jour contempler la jeune fille au moment où elle baignait ses beaux pieds nus dans l'onde pure d'une fontaine. L'ayant vue une fois, il voulut la revoir encore, et, à mesure qu'il la vit davantage, davantage il l'aima. Si bien qu'au bout d'un certain temps il en fit sa maîtresse et ne put depuis lors vivre séparé d'elle... Pour donner plus d'autorité à ce récit, on désigna la maison du *fornaro* et de la *fornarina*, et cette maison, on la montre encore aujourd'hui dans la via Santa-Dorotea, n° 20, près de la basilique de Sainte-Cécile [1]. On découvrit même tout à point un petit tableau de Sébastien del Piombo, représentant Raphaël assis près de la fontaine, en compagnie de sa maîtresse. Le fait ainsi raconté par un témoin oculaire n'était-il pas indéniable? Par malheur, la preuve était apocryphe; la prétendue peinture de Sébastien del Piombo était l'œuvre d'un peintre obscur du XVIIIe siècle, qui avait même emprunté la draperie et les pieds de sa *Fornarina* à la figure de la *Poésie*, peinte par Raphaël dans la *Chambre de la Signature* [2]. Les historiens les plus graves et les plus

1. C'est dans la *Real Galleria di Firenze* qu'on imprima pour la première fois le nom de la *Fornarina*. (Tommaso Succino, t. Ier, p. 6.)

2. Ce tableau se trouve dans la collection de lord Northwick. Il a été gravé à l'acquatinta par Reynolds. Un examen sérieux de

accrédités n'en reproduisirent pas moins, comme authentique, le récit qu'avaient mis en circulation les contemporains de Boucher et de Reynolds. Dans les premières années de notre siècle, Missirini confirma ce récit, en substituant au boulanger un fabricant de soude, et il déclara tenir sa narration du consciencieux abbé Cancellieri[1]. Rumohr et le docteur Nagler, de leur côté, reprirent à leur compte une ancienne tradition écartée depuis longtemps comme insoutenable, d'après laquelle la *fornarina* ne serait autre que la fille d'un habile faïencier d'Urbin, que Raphaël aurait enlevée et emmenée avec lui, à Florence d'abord, à Rome ensuite. Malheureusement pour cette histoire, la ville d'Urbin ne possédait alors aucune fabrique de majoliques. Les seules fabriques de l'Ombrie étaient celles de Gubbio, de Castel Durante et de Fermignano[2].

Si tous ces dires ne sont pas à rejeter d'une manière absolue, il ne faut au moins les recueillir qu'avec de grandes réserves. Sont-ils de pures inventions? Se trouvent-ils appuyés de quelques documents sé-

ce tableau a bientôt raison de la fausse attribution qu'on lui a donnée.

1. La dissertation de Missirini, rapportée tout au long dans la traduction de l'ouvrage de Quatremère de Quincy par Longhena, est datée de Rome, du 27 avril 1806.

2. La prétendue assiette d'Urbino citée par Rumohr, assiette sur laquelle on voit un jeune homme blond (qui ne serait autre que Raphaël) embrassant une jeune fille dans un atelier de potier, est une œuvre d'invention moderne.

rieux ?... Peut-être, sur un fond vrai, le besoin d'inventer et de tout préciser a-t-il brodé un dessin de fantaisie.

Ce qu'on croit savoir avec quelque apparence de certitude, c'est le nom de baptême de la maîtresse de Raphaël. Marguerite aurait été le nom de cette femme. C'est ainsi du moins qu'elle est désignée dans une note marginale d'un exemplaire du Vasari de 1568[1]. En regard du texte où il est question de Baviera et de la maîtresse de Raphaël, on lit : *Ritratto di Margarita, donna di Raffaelo;* et près de ces mots imprimés par Vasari : *che pareva viva,* le nom de *Margarita* se trouve une seconde fois répété. Cette affirmation nous est arrivée, il y a bientôt cinquante ans, sous la responsabilité du commandeur Visconti[2]. Celui qui écrivait cette note, quarante-huit ans après la mort du Sanzio, avait connu peut-être la femme aimée du maître et pouvait en connaissance de cause donner son véritable nom. Le nom de Marguerite, cependant, n'a pas prévalu et ne prévaudra jamais sans doute sur celui de la *Fornarina*... S'il ne convient pas de mettre en doute l'affirmation de Visconti, pourquoi douterait-on davantage de la sincérité du savant Missirini ? Pourquoi n'admettrait-on pas comme vrai le récit que lui aurait fait Cancellieri, et que Cancellieri prétend

1. Cet exemplaire aurait appartenu à l'avocat romain Giuseppe Vannutelli.

2. M. Visconti : *Istoria del trovamento delle spoglie mortali di Raffaello Sanzio da Urbino.* Roma, 1833, p. 85.

avoir trouvé dans des documents originaux?... Sur ce terrain mouvant des dires que ne confirment pas des preuves produites au grand jour, l'histoire n'est plus guère qu'une affaire de sentiment; chacun reste libre de son opinion.

On croit, cependant, avoir des données sur l'époque où se formèrent de si constantes relations.

Soit à Urbin, soit à Pérouse, soit à Florence, aucune femme n'est mêlée à la vie de Raphaël, aucune du moins n'exerce sur lui une notable influence. On signale bien dans ses Vierges florentines une accentuation dominante; mais on n'a pas le moindre indice qui puisse faire soupçonner les fraîches beautés toscanes d'avoir été pour lui autre chose que de simples modèles. Il est certain que ce fut dans les premières années de son séjour à Rome que Raphaël, sans perdre la liberté de son génie, engagea sans arrière-pensée tout son cœur. Il était alors âgé de vingt-cinq ans; l'espérance l'emportait à tire-d'ailes dans les plus hautes régions de l'art et de la poésie; il était en train de peindre les fresques de la première chambre vaticane[1], et, par un de ces contrastes inhérents à notre nature, c'est au milieu des plus idéales conceptions de l'esprit qu'il s'éprend d'une femme dont la beauté semble faite surtout pour les sens. Quelque vif, pourtant, qu'ait été cet amour, il ne faut pas s'en exagérer la violence. Le peintre qui, pris d'une telle

1. La *Chambre de la Signature.*

passion, peut composer et exécuter en moins de quatre ans *la Dispute du Saint-Sacrement*, *l'École d'Athènes*, *le Parnasse*, *la Jurisprudence*, ainsi que toutes les fresques du plafond et des soubassements de cette incomparable chambre, garde encore, il faut en convenir, une suffisante possession de lui-même, pour qu'on n'ait pas le droit de lui en vouloir beaucoup de ses dérèglements.

C'est au milieu des études qu'il consacre à la théologie que Raphaël devient poëte pour la première fois en l'honneur de la beauté qui le captive. Les sonnets qu'il compose alors sont au nombre de cinq, disséminés sur des feuilles volantes, où se trouvent exprimées les pensées pittoresques les plus austères. Le premier est écrit tout au long sur un dessin qui appartient au Musée britannique et sur lequel on voit l'esquisse primitive des figures appuyées sur les balustres des extrémités de *la Dispute du Saint-Sacrement*[1]. Les deux suivants sont sur une seconde feuille de croquis destinés à la même fresque; mais cette feuille a été coupée et forme maintenant deux dessins séparés, qui, après avoir fait partie des cabinets du marquis Antaldo Antaldi[2] et de sir Thomas Lawrence,

1. Dans une de ces figures, à gauche, on reconnaîtra Bramante, mais il n'est pas encore question du portrait de l'architecte dans le dessin. Entre ces deux groupes indiqués d'une façon sommaire, un pied, vu de face, est très sérieusement étudié. La figure qui, dans la fresque, domine le groupe de droite, sera celle à qui ce pied appartiendra.

2. A Pesaro.

sont entrés dans la collection d'Oxford[1]. Le quatrième est également en la possession de l'université d'Oxford. Le cinquième, enfin, se lit sur un des dessins du musée Fabre, à Montpellier. Voici ces sonnets :

I

Un pensier dolce è rimembrare il modo[2]
Di quello assalto, ma più grave è 'l danno
Del partir, ch' io restai como quei ch' hanno
In mar perso la stella, se 'l ver odo.

Or, lingua, di parlar disciogli el nodo,
A dir di questo inusitato inganno
Ch' amor mi fece per mio grave affanno
Ma lui pur ne ringrazio, e lei ne lodo

L'ora sesta era, che l'ocaso un sole
Aveva fatto, e l'altro surse in loco
Atto più da far fatti, che parole.

Ma io restai pur vinto al mio gran focho
Che mi tormenta, che dove l'uom suole
Disiar di parlar, più riman fioco.

1. Le catalogue des dessins exposés, en 1836, dans la galerie des frères Woodburn, à Londres, contient le fac-similé d'une de ces pièces.

2. Sur la feuille de dessin, le dernier mot de ce vers manque. On a rétabli le mot *godo*. Sur un des dessins de la collection Albertine, où se lit le même sonnet, il y a *il modo;* mais alors le second vers prend une autre forme. Ce dernier dessin a été mutilé par une main barbare.

II

Como non potè dir d'arcana Dei
Paul, como disceso fu dal cielo,
Così el mio cor d'un amoroso velo
A ricoperto tutti i pensier mei.

Però quanto ch' io viddi e quant' io fei
Pel gaudio taccio che nel petto celo,
Ma prima cangierò nel fronte el pelo
Che mai l'obbligo volga pensier rei.

E se quell alter' almo in basso cede,
Vedrai che non fia a me, ma al mio gran foco,
Qual più che gli altri in la ferventia eccede.

Ma pensa che 'l mio spirto apoco apoco
El corpo lassarà, se tua mercede
Soccorso non li dia a tempo e loco.

III

Amor tu m'invescasti con doi be' lumi
De' doi begli' occhi dov' io me struggo, e face
Da bianca neve e da rose vivace,
Da un bel parlar e donneschi costumi

Tal che tanto ardo che nè mar nè fiumi
Spregniar potrian quel foco, ma non mi spiace,
Poi ch' el mio ardor tanto di ben mi face
Ch'ardendo ognior più d'arder mi consumi.

Quanto fu dolce el giogo e la catena
De tuoi candidi bracci al col mio volti,
Che sciogliendomi io sento mortal pena!

D'altre cose io non dico che son fur tolte,
Chè soperchia doglienza a morte mena;
E però taccio, a te i pensier rivolti.

IV

S'a te servir, parmi, sdegnassi, Amore,
Per li effetti dimostro da me in parte
Tu sai 'l perchè senza vergarti in carte
Che 'l duol ristrisse de ferito core.

Io grido, e dico che tu sei el mio signore,
Dal centro al ciel, più su che Giove e Marte,
E che schermo non val, nè ingegno o arte,
A schifar le tue forze e 'l tuo furore.

V

Fello pensier, che in recercar t'affanni?
Che dare in preda el cor per più sua pace?
Non vedi tu gli effetti aspri e tenace
Sciolti, che mi usurpan i più belli anni?

Dure fatiche, e voi, famosi affanni,
Risvegliate el pensier che in otio giace,
Mostrategli quel calle alto che face
Salir da' bassi ai più sublimi scanni[1]!

En lisant ces vers, on est forcé de reconnaître que la poésie, qui coulait de source dans les œuvres du

1. Ces sonnets ont été très complètement étudiés par M. Herman Grimm, qui en a donné une traduction allemande. (*Das Leben Raphaels von Urbino,* Berlin, 1872, 1 vol. in-8°, pages 362 et suivantes.) — M. Henri Blaze de Bury en a aussi donné une traduction en vers français dans le numéro du 1er juin 1878 de la *Revue des Deux-Mondes,* p. 489 et 490. — « Par une coïncidence singulière, Raphaël a fait, en même temps que Dürer, les seuls de ses essais poétiques qui nous aient été conservés. » (*Albert Dürer, sa vie et ses œuvres,* par M. Thausing, traduit de l'allemand par M. Gustave Gruyer.)

peintre, est d'un jet difficile dans les productions du poète. Les sonnets de Raphaël sont loin d'être dépourvus de naturel et de grâce ; mais on sent qu'ils ont été péniblement faits, que le mot propre y a été longuement cherché, et que, pour les conduire à l'état très rudimentaire encore où ils sont restés, il a fallu un travail difficile, bien des fois amendé, à chaque instant repris, de guerre lasse enfin presque abandonné.

Ces essais poétiques sont précieux à recueillir, parce qu'ils sont les irrécusables témoins d'une passion naissante et qu'ils en indiquent précisément la date. Raphaël ayant débuté au Vatican par les fresques de *la Segnatura*, et, dans ces fresques, par *la Dispute du Saint-Sacrement*, c'est peu après son arrivée à Rome, c'est-à-dire vers 1509, qu'il dut voir pour la première fois la Fornarina. Combien de temps se passa-t-il avant que cette jeune fille devînt sa maîtresse? On ne saurait le dire. Les yeux les plus prévenus découvrent, dans la fresque du *Parnasse*, la première trace d'une influence pittoresque émanant de cette femme; mais ce ne sont là que de vagues présomptions. Dans la fresque d'*Héliodore* seulement on sent d'une manière décisive la nature et le caractère de cette influence. Au premier plan de cette fresque, la figure agenouillée, dont la tête est de profil perdu et dont le geste est d'une spontanéité si vraie, semble marquer dans la vie du maître la définitive apparition de la femme qu'on a coutume d'appeler la *Fornarina*. On la retrouve dans *l'Incendie du Bourg*, et c'est elle aussi qu'on reconnaît

encore dans *la Transfiguration.* Mais, dans toutes ces peintures, ce n'est pas par la ressemblance des traits, c'est par la représentation d'un beau corps, par la souplesse, par la grande tournure, par l'éloquence exceptionnelle d'un mouvement de prédilection, surtout par le soin avec lequel les pieds, d'une très belle forme, sont mis toujours en évidence, que la pensée est ramenée vers la maîtresse de Raphaël. Il n'y a donc, dans ces réminiscences, aucun des caractères de la certitude. Si Raphaël revient sans cesse à son modèle préféré, s'il ne peut se défendre de s'en inspirer dans quelques-unes de ses œuvres les plus célèbres, toujours il en use avec discrétion vis-à-vis de son art, jamais il ne se laisse subjuguer par un de ces types dont la vérité serait choquante à force d'être manifeste. De là viennent les hésitations, les contradictions, l'indétermination de la critique. On a des présomptions, on n'a pas de preuves; on sent plutôt qu'on ne voit l'influence dominante du modèle. Une seule fois emporté ou plutôt transporté par la vue de sa maîtresse, Raphaël en rappelle positivement les traits dans une vision céleste, mais cette reproduction devient aussitôt une transfiguration; il part de la réalité la plus réelle pour s'élever d'un trait vers les plus hautes sphères de l'idéal, et de la plus aimée des femmes il fait spontanément la plus glorieuse des vierges. Lorsqu'on regarde la *Vierge de Saint-Sixte,* après avoir vu les portraits de la Fornarina, on se demande si ce n'est pas ainsi que seront les choses quand, selon la parole de Leibniz, « le monde

aura été détruit et réparé ». Le génie de Raphaël est comparable à un feu qui parfume ce qu'on jette pour le ternir; le hasard lui présente et lui fait aimer une créature humble parmi les humbles, et cette créature semble dès lors prédestinée à exprimer avec poésie les grandes choses.

Il ressort de cette étude que, dans les premiers temps de son séjour à Rome, Raphaël connut et aima une femme avec laquelle il vécut jusqu'à sa mort; que la vue et l'intimité constantes de cette femme, loin d'atrophier son génie, l'exaltèrent; qu'il vécut de cet amour par l'esprit autant que par le cœur; que l'on ne sait rien d'ailleurs ou presque rien de cette femme; que, sur ce sujet, la plus grande partie du récit de Vasari est fausse; que la narration éditée au XVIII[e] siècle ne repose sur rien de certain; que, néanmoins, le nom de la *Fornarina* prévaudra longtemps, toujours peut-être, sur celui de Margarita; que Raphaël a fait plusieurs portraits de cette femme, mais qu'on n'en a encore retrouvé qu'un seul dont l'authenticité soit incontestable; que Raphaël, enfin, a eu constamment sous les yeux ce modèle, qu'il l'a rappelé dans quelques-unes de ses œuvres les plus importantes et reproduit presque trait pour trait dans la plus belle de ses Vierges.

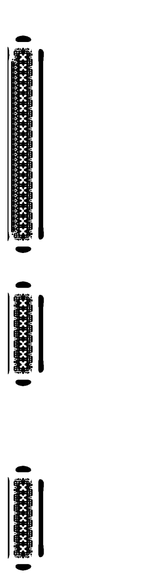
Il y a des âmes qui en amour visent plus haut qu'elles, si haut même parfois qu'elles arrivent à se refroidir par l'exagération du respect. Ce n'était pas

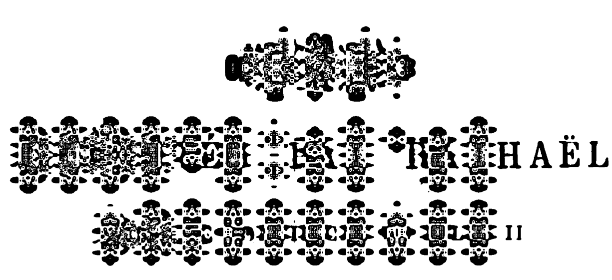
le cas de Raphaël s'adressant à la Fornarina. Dans cette femme, assurément, il ne trouvait pas son égale; mais ce qu'elle n'avait pas, il le lui prêtait, et à force de tendresse il l'élevait jusqu'à lui; car, selon une vieille sentence, « l'amour veut trouver des égaux; quand il n'en trouve pas, il en fait, *amor aut pares invenit aut facit* ». C'est ce que prouvent les peintures successives dans lesquelles la Fornarina a été pour le maître un sujet d'inspiration. Le portrait du palais Barberini représente cette femme dans sa nudité morale aussi bien que physique. Raphaël, dans ce portrait, reproduit la réalité sans l'intermédiaire d'aucun prisme; il la peint sans aucune considération pour le monde extérieur, exprimant avec une franchise poussée jusqu'à la crudité tout ce qui l'attire et l'enchaîne, n'ayant d'autre ambition que celle d'une absolue sincérité. Viennent ensuite les peintures d'histoire où la Fornarina n'intervient qu'à l'état de réminiscence; Raphaël prête alors à son modèle quelque chose d'épique, donne à son dessin des proportions grandioses. L'amour enfin montant et se transformant, Raphaël enveloppe la Fornarina d'une atmosphère céleste qui rayonne autour d'elle comme un vêtement lumineux, et, sur ce front d'intelligence moyenne, il met le rayon qui ne s'éteint pas.

En regardant comparativement *la Vierge de Saint-Sixte* et la Fornarina, on ne peut se défendre de songer à cette lutte perpétuelle de l'âme et de la matière, qui est en résumé toute la vie humaine. La

Fornarina du palais Barberini est l'image des appétits grossiers sollicités et satisfaits. *La Vierge de Saint-Sixte* proteste contre ces appétits. Il a suffi d'un rayon d'en haut pour faire de ce limon la plus radieuse des Vierges. Raphaël est tout entier dans cette opposition. Il est homme et il est poète. Il tient à la terre par les communes attaches, et d'un coup d'aile il s'élève comme affranchi vers les hautes sphères[1].

1. Sur les portraits de la maîtresse de Raphaël, voir : Vasari, t. VIII, p. 36; *Ædes Barberinæ*, p. 153; Scanelli, *Microcosmo della pittura*, etc., Cesena, 1657, p. 179; Felippo Pizzichi, *Il viaggio per alta Italia del ser Cosimo III, principe di Toscana, poi granduca*, 1664; Bottari, *Note al Vasari*, t. III, p. 198; Ridolfo Venuti, *Roma moderna*, t. I, p. 94; Richardson, p. 262; Persico, *Descrizione di Verona*, 1820, p. 68; *Antologia di Firenze*, 11 febbraio 1821, p. 207; Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma*, ristampato per cura del prof. Antonio Nibby, 1826, t. I, p. 272; Duppa, *Elenco delle pitture a olio di Raffaello;* Carlo Fea, *Descrizione di Roma*, 1824, t. II, p. 398; Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, p. 267; Lettre de Melchior Missirini à Renato Arrigoni; Tommaso Pucini; Longhena, *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio*, pages 190, 191, 385 et suivantes; Passavant, t. I, p. 186, et t. II, pages 98, 276, 360, etc., etc., etc.





PORTRAITS

EXÉCUTÉS PAR RAPHAËL

SOUS LE PONTIFICAT DE JULES II

EXISTE-T-IL DES PORTRAITS PEINTS PAR RAPHAEL AVANT 1505?

Les premiers portraits d'une authenticité incontestable qui aient été exécutés par Raphaël sous le pontificat de Jules II sont ceux d'Agnolo Doni et de sa femme, Maddalena Strozzi. Ils appartiennent au second séjour de Raphaël à Florence, et remontent à la fin de 1505 ou au commencement de 1506. Ils sont donc contemporains de *la Vierge au Chardonneret* et de *la Vierge du palais Tempi*. Comment le croire, cependant, quand on les compare à ces tableaux? Dans ceux-ci, quelle verve heureuse et quelle liberté d'inspiration! Dans ceux-là, que de gêne, que de timidité, que d'hésitation! C'est que l'observation des carac-

tères, l'analyse qui dégage les facultés maîtresses, la connaissance de l'individu dans son identité psychologique et dans son intimité morale, la science du portrait en un mot est chose d'art et d'expérience à la fois. En pareille matière, la seule précocité du génie ne suffit pas. Pour comprendre l'homme, il faut connaître les hommes. Le sphinx ne livre qu'à la longue et seulement un à un les secrets de la vie.

Raphaël étonne ses contemporains et, après eux, la postérité, par l'élévation et par la pureté de ses premières œuvres. Dès sa jeunesse, il se meut avec indépendance et originalité dans le vaste champ de l'imagination pittoresque. De dix-sept à vingt et un ans, il peint des tableaux qui, tout en témoignant de son respect pour l'école ombrienne, portent l'empreinte d'un génie supérieur à toutes les écoles, tandis qu'il est comme chargé d'entraves et devient presque méconnaissable dans le domaine du portrait, si toutefois les portraits qu'on lui attribue à cette époque sont effectivement de sa main.

Le Couronnement de la Vierge, dans la galerie du Vatican[1], les deux Madones du musée de Berlin[2], la

1. Ce tableau avait été peint pour l'église des Franciscains de Pérouse.

2. L'une est la *Vierge de la collection Solly*. (Voir *les Vierges de Raphaël et l'Iconographie de la Vierge,* t. III, p. 13.) L'autre est la *Madone entre saint Jérôme et saint François;* elle a passé successivement par la galerie Borghèse et par la galerie Aldobrandini. (*Ibid.,* t. III, p. 436.)

Vierge du comte della Staffa[1], *le Rêve du Chevalier*[2], le *Petit saint George* et le *Petit saint Michel* du musée du Louvre, le *Sposalizio* du musée de Brera, ne laissent aucun doute sur leur authenticité; le *Portrait de jeune homme* (portrait contemporain de ces tableaux), au musée de Kensington, n'inspire que de la méfiance[3]. Il en est de même du *Portrait d'un jeune homme de la maison Riccio* à la bibliothèque de Munich[4]. Ignatius

1. Ce délicieux petit tableau a passé du palais Connestabile, à Pérouse, dans la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

2. Cette charmante peinture est à la *National Gallery* de Londres.

3. Ce portrait représente un jeune homme, ou plutôt un enfant de quatorze à quinze ans. Vu à mi-corps et tourné de trois quarts à droite, il regarde le spectateur avec une sorte d'étonnement. La tête est médiocrement dessinée; l'espace, notamment, qui sépare le nez de la bouche est énorme. Les cheveux, épais et coiffés d'une barrette noire, tombent sur les épaules. Un justaucorps noir, frangé d'une chemisette blanche, s'attache au col par deux boucles d'or sur lesquelles on lit : RAFFAELLO. VRBINAS. FEC. Pour fond, un paysage accidenté, pourvu de fabriques et planté d'arbres, à l'ombre desquels on aperçoit un cerf. Ce portrait est peut-être celui qui figurait sous le numéro 123 dans le catalogue de la collection du roi Jacques II, où il était donné comme le propre portrait de Raphaël. Rien ne justifie une pareille désignation. L'accent péruginesque se fait sentir dans cette peinture, qui est d'ailleurs très altérée et, par surcroît, très compromise par des restaurations maladroites. (Passavant, t. I, p. 59, et t. II, p. 17.)

4. Le personnage, représenté en buste, est un jeune homme de vingt-cinq à trente ans, tourné de trois quarts à gauche. Ses cheveux, tombant sur le col, sont coupés droit et coiffés d'une petite barrette noire. De la main droite il tient son pourpoint; sous le pourpoint, un vêtement de dessous laisse paraître le linge blanc de

Hugford et Raphaël Mengs ont beau certifier l'originalité de cette peinture, Passavant a beau la mettre au nombre des œuvres non contestées, nous ne sommes nullement convaincus[1].

Nous ne trouvons, dans l'œuvre de Raphaël, aucun portrait authentique avant ceux d'Agnolo Doni et de Maddalena Strozzi.

la chemise, et sur les agrafes de ce vêtement on lit : RAPHAELLO VRBINAS FEC. Entre deux colonnes de marbre qui décorent le fond, paraît un paysage verdoyant et boisé, où l'on retrouve le même cerf que dans le portrait du *Kensington Museum*. On a longtemps aussi regardé ce portrait comme le propre portrait de Raphaël. C'est ainsi qu'il est désigné dans la gravure de P.-Ant. Pazzi et dans la lithographie de Lorenzo Quaglio; cependant on n'y reconnaît pas plus les traits que l'esprit et la manière du Sanzio. Comme ce portrait se trouvait, au siècle dernier, dans la maison Riccio, à Florence, on a supposé qu'il représentait un jeune homme de cette maison. De la *casa* Riccio il passa dans la collection du comte Firman, au château de Leopoldskron, près Salzbourg, puis dans celle du banquier Trautmann, qui le vendit au roi Louis de Bavière pour la pinacothèque de Munich.

1. Ignatius Hugford prétend que ce portrait représente Raphaël à l'âge de vingt et un ans. Son attestation se trouve collée derrière le panneau. — Raphaël Mengs, confirmant l'opinion d'Hugford, dit : « Io sottoscritto ho veduto e considerato il sopra accennato quadro, il quale giudico opera di mano di Raffaele da Urbino. Fatto a Firenze oggì 17 gennajo 1774. RAFFAELE MENGS. » (Passavant, t. I, p. 71, et t. II, p. 26.) — Le dessin cité dans l'étude que nous avons faite des *Portraits de Raphaël par lui-même* est un simple crayon, qu'on doit considérer comme une indication plutôt que comme un véritable portrait.

PORTRAIT D'AGNOLO DONI

I

DESCRIPTION DU PORTRAIT D'AGNOLO DONI.

Agnolo (ou Angelo) Doni est un personnage de trente à trente-cinq ans, dont la figure se détache avec vigueur sur un ciel lumineux et sur un fond de paysage fort accidenté[1]. Il est assis, de trois quarts à gauche, le bras gauche appuyé sur une barre d'appui en marbre[2], et la main droite ramenée horizontalement vers le milieu du corps[3]. La tête est coiffée d'une barrette noire, d'où s'échappe une abondante chevelure

1. Ce paysage est d'un ton très clair.

2. La main gauche pend verticalement le long des balustres de cette barre. L'index de cette main est orné d'une bague d'or à chaton noir; au petit doigt de la même main est passée une seconde bague d'or enrichie d'un grenat.

3. Le cadre coupe la figure à la hauteur des cuisses.

d'un ton châtain, qui descend le long du col, encadre le visage de ses masses épaisses, et lui communique un accent florentin très vivement accusé. Le front, dont la partie supérieure se trouve cachée par la barrette, est noyé d'ombres et comme chargé de préoccupations. Les yeux, tournés avec vivacité vers la gauche, sont, ainsi que le front, contractés et tendus. Il y a dans ce regard oblique quelque chose de scrutateur et de soupçonneux qui ne met pas en confiance. Le nez, régulier dans sa forme, est moyen. La bouche, aux plis fermes et sévères, indique une finesse qui inclinerait au besoin vers la ruse. Le menton est accentué, sans rien de trop proéminent. Les joues sont plutôt maigres que grasses. Le col est nu, entièrement dégagé, long et un peu fort pour la tête. Un pourpoint noir, que dépasse une chemise froncée à la hauteur des épaules, est retenu sur la poitrine par une agrafe d'or et serré à la taille par une boucle d'or aussi. Ce pourpoint, en forme de surtout largement plissé, est passé sur une tunique rouge, dont les larges manches cachent entièrement les bras. Toute la figure est peinte d'une couleur dont la crudité trahit une certaine inexpérience. Les chairs sont d'un rouge trop vif, les lumières d'une clarté trop éclatante, les ombres d'un gris trop triste. En 1505 encore, la main de Raphaël, si sûre d'elle-même et si libre déjà quand elle transcrit les rêves de l'imagination religieuse, garde, nous l'avons dit, quelque chose de timide et de gêné quand elle se trouve aux prises avec la réalité d'un portrait. Le jeune

Sanzio n'a pas encore l'acquit nécessaire pour saisir le caractère dominant de son modèle et pour le rendre avec la réserve et les tempéraments que commande notre nature morale, si complexe et souvent si contradictoire. Il reproduit alors les traits d'Agnolo Doni dans leur régularité froide, et exprime avec trop de sécheresse ce qu'ils ont de sombre et de peu sympathique. Quelques années plus tard, il aurait mis en plus vive lumière les facultés maîtresses de son modèle, en les enveloppant de mille nuances qui en eussent complété l'expression. Ce mélange d'astuce et de force, qui devait être un fond de nature chez Agnolo Doni, Raphaël l'a rendu avec une âpreté pittoresque que n'eût point désavouée un *quattrocentista* contemporain d'Alexandre VI. Si quelque chose d'intime et de personnel dans la manière de peindre n'excluait le doute sur l'authenticité aussi bien que sur la date de ce portrait, on serait tenté de n'y pas reconnaître un des amis du gonfalonier Soderini et de se croire en présence d'un des partisans des Médicis au temps de Savonarole.

II

QU'ÉTAIT-CE QU'AGNOLO DONI ? QUE DEVINRENT SON PORTRAIT ET CELUI DE MADDALENA AVANT D'ENTRER DANS LA GALERIE PITTI ?

Quel était cet Agnolo Doni? Vasari ne nous renseigne pas à ce sujet. Il dit seulement qu'Agnolo Doni

était grand amateur de peinture et de sculpture, et qu'il fit faire son portrait, ainsi que celui de sa femme, par Raphaël, pendant que Raphaël demeurait à Florence. Il ajoute : « Ces deux portraits se voient chez Giovanbattista, fils d'Agnolo, dans la belle et confortable maison que celui-ci avait fait construire au corso de' Tintori, presque à côté du palais des Alberti[1]. » Agnolo Doni appartenait sans doute à ce cercle de lettrés, d'amateurs et d'artistes, qui comptait parmi ses membres Bembo, Taddeo Taddei, Lorenzo Nasi, Ridolfo Ghirlandajo, Aristotile da San Gallo, etc., et qui fut comme une famille de prédilection pour Raphaël, pendant ses différents séjours à Florence. Vasari ajoute qu'Agnolo ouvrait très difficilement sa bourse, et que, s'il avait du goût et de l'érudition, il était intéressé, cupide même, marchandeur à l'excès, plus disposé à exploiter qu'à protéger les artistes[2]. Il était passionné pour la possession des œuvres d'art. Ses collections de peintures et de sculptures étaient célèbres, mais il tenait beaucoup à faire de bons marchés. C'est lui qui avait commandé à Michel-Ange la Vierge qui est aujourd'hui dans la Tribune de Florence, et l'on raconte qu'à l'occasion de cette peinture il reçut une leçon qui

1. Vasari, t. VIII, p. 10.

2. Giuseppe Montani dit que Raphaël reçut 700 *scudi* pour les deux portraits d'Agnolo et de Maddalena Doni, mais il ne produit pas le document qui autorise une telle affirmation. On doit donc la considérer comme hasardée. Sept cents *scudi* eussent été un très gros prix, et l'on sait qu'Agnolo Doni payait peu.

lui coûta cher. Le tableau se trouvant terminé, Michel-Ange le lui envoie et charge le porteur de réclamer soixante-dix ducats. Agnolo, habitué à traiter avec les artistes comme avec des marchands, remet quarante ducats. Michel-Ange répond aussitôt qu'il veut maintenant cent ducats ou son tableau. Doni se décide alors à envoyer les soixante-dix ducats; mais Michel-Ange porte son prix à cent quarante ducats, et Agnolo Doni, dans la crainte d'être taxé plus haut encore, se voit forcé de payer les cent quarante ducats au lieu des soixante-dix primitivement demandés.

Agnolo Doni était-il un de ces enrichis de fraîche date, également épris d'affaires et de beaux-arts? Quelques écrivains le prétendent[1]. N'avait-il pas plutôt sa place déjà marquée au milieu de cette aristocratie florentine, qui devait au commerce une partie de son illustration? D'autres historiens, non moins autorisés que les premiers, l'affirment[2]. Ce qui est certain, c'est qu'il avait épousé Maddalena Strozzi, et qu'une alliance avec les Strozzi suppose un personnage d'importance et de distinction. Quoi qu'il en soit, on n'est pas renseigné sur la généalogie des Doni. Francesco Doni, le fondateur de l'Académie des Peregrini[3], le mordant auteur des *Mondi celesti, terrestri ed infernali*, l'écrivain spirituel et hardi qui a donné le premier essai

1. Passavant, t. Ier, p. 76, et t. II, p. 39.
2. Giovanni Masselli, *Galleria Pitti illustrata da Luigi Bardi.* Firenze, 1842, t. IV.
3. A Venise.

d'*Histoire littéraire*[1], le traducteur de Sénèque, de Plutarque, de Xénophon, de Polybe, de Lucien, de Paul Diacre, de Boëce et de saint Augustin[2], se rattache-t-il directement ou indirectement à Agnolo Doni[3]? L'époux d'une Strozzi eût été peu flatté sans doute d'une parenté quelconque avec ce vagabond littéraire, mendiant éhonté, prêtre sans pudeur, courtisan cynique, dénonciateur infâme[4]. Il y avait également à Venise des Doni, qui étaient alliés aux Doni de Florence. Ces Doni vénitiens *portaient d'or à la barre d'azur*[5]. D'un autre côté, un Doni florentin passa en France (probablement vers 1533, à la suite de Catherine de Médicis, mariée par Clément VII à Henri, second fils de François Ier), et y fit souche. Sur cette branche, devenue française, poussèrent de nombreux rameaux. Un Doni

1. Voyez ses *Librerie*, publiées à Venise en 1550 et 1551.

2. Il écrivit, en outre, un livre intitulé *il Disegno*, où il traite de la peinture, des couleurs, de la sculpture, etc.

3. Francesco Doni naquit à Florence vers 1513. Voyez Tiraboschi, p. 1046; Ginguené, t. VIII, p. 389; l'abbé Denina, *Vicende della letterat.*, part. III, t. II, p. 99.

4. Ce fut Francesco Doni qui dénonça à Ferrante Gonzaga le Domenichi comme traître et comme ennemi de Charles-Quint, et qui le fit condamner comme hérésiarque, pour avoir traduit du latin en italien la *Nicodemiana*, attribuée à Culoin. Tiraboschi a découvert, dans les archives de Guastalla, la preuve de cette infamie. (Voyez Tiraboschi, p. 1046.)

5. Ce blason est aussi le blason français des Gaucarné. « *Saphirinus hic balteus, in crocei luminis laterculo, est Doniorum Venetis, Gaucarneorum in Gallia...* » (Voyez *Tesserae gentilitiae*, a Silvestro Petra Sancta Romano Societatis Jesu, ex legibus Fecialium descriptae. Roma, MDCXXXVIII, p. 125, n° 2.)

joua un rôle brillant à la cour de la reine Marie de Médicis, et, lorsque s'éteignit vers la fin du XVIIIe siècle le dernier Doni toscan[1], ce furent les descendants des Doni français qui héritèrent des portraits d'Agnolo Doni et de Maddalena Strozzi. C'est ainsi que ces deux tableaux passèrent à Avignon chez la marquise de Villeneuve.

En 1823, le fils aîné de Mme de Villeneuve, voulant faire argent des portraits d'Agnolo et de Maddalena Doni, les rapatria à Florence; mais on ne les reconnut pas pour ce qu'ils étaient, et, pendant trois ans, ils ne trouvèrent pas d'acquéreur. Une commission nommée par l'Académie de Florence leur refusa toute attestation d'authenticité, et le Dr Waagen, envoyé par le roi de Bavière, renia également Raphaël. Il fallut, pour ouvrir les yeux des artistes et pour vaincre les hésitations des Mécènes, la conviction opiniâtre d'un humble restaurateur de tableaux, Johann Metzger[2] et l'autorité du peintre français Fabre. Le 28 mars 1826, le grand-duc de Toscane, Léopold II, se décida enfin à donner cinq mille *scudi* des deux portraits et à les faire entrer au palais Pitti. Ces peintures, si pieusement conservées durant deux siècles et demi par les descendants directs d'Agnolo Doni, avaient, à la vérité, beaucoup souffert des différentes pérégrinations

1. Giovan Battista, le plus jeune des frères de Pier Buono di Francesco Doni. Pier Buono était mort en 1758.

2. Johann Metzger publia mémoires sur mémoires en faveur de ces tableaux.

auxquelles on les avait soumises depuis cinquante ans. Le vernis, en s'altérant et se craquelant, avait enlevé aux couleurs quelque chose de leur harmonie et de leur éclat primitifs. Une restauration était devenue nécessaire, et le restaurateur officiel des tableaux de la collection ducale, Domenico del Potestà, fut chargé de ce travail. Il eut la mauvaise inspiration d'employer l'eau-forte (*acqua di rasa*), et vit avec terreur la couleur se dissoudre en même temps que le vernis. Il appela aussitôt à son aide l'infatigable Metzger, qui opéra avec prudence et sauva les tableaux. Le mal n'avait guère été que superficiel, tout put encore être réparé[1].

1. Le portrait d'Agnolo Doni a été gravé au trait par Giuseppe Rossi dans la traduction italienne de Quatremère de Quincy par Longhena. On le trouve également gravé dans la *Storia della pittura italiana,* de Rosini. Francesco Pieraccini en a fait une lithographie en contre-partie.

PORTRAIT DE MADDALENA STROZZI

FEMME D'AGNOLO DONI

I

LES STROZZI ET MADDALENA STROZZI.

Si l'on ne sait rien des Doni antérieurement au XVIe siècle, les Strozzi ont un arbre généalogique dont les racines s'enfoncent au plus profond du sol de la vieille Étrurie [1]. Leur origine se perdait dans les lointains de l'Arcadie, ou même de l'Asie. La fable entourait leur berceau [2]. Ils *portaient d'or à la fasce de gueules chargée de trois croissants d'argent*, avec cette

1. Litta, dans les *Famiglie celebri d'Italia*, consacre vingt-deux feuilles in-folio à l'énumération de cette famille, sans compter six planches représentant un grand nombre de tombeaux, de médailles et de portraits.

2. Voyez Litta, *Strozzi*, feuille 1re.

devise : *Morto val più virtù e buona fama che tutto l'oro che l'avaro brama,* et leur blason était tenu par un lion héraldique à tête d'aigle, sur le frontal duquel un léopard tout empanaché de blanc montrait fièrement à son cou le mot : *Lealtà.* Les croissants lunaires de ce blason appartenaient à Fiesole et indiquaient que cette antique cité, d'où Florence elle-même était sortie, avait connu les Strozzi, avant que Florence eût commencé d'être. « Loyauté », tel était l'emblème par excellence des Strozzi. « Tout l'or dont l'avare est avide ne vaut pas la vaillance et la bonne renommée », telle était la règle de leur vie. Toujours à la tête du parti guelfe, ils tiennent sans désemparer pour l'indépendance italienne contre les partisans de la maison de Souabe et pour les droits populaires contre les prétentions de l'aristocratie. Ubertino Strozzi ouvre la voie dès le XIIe siècle, et Philippe Strozzi, dans l'année 1538, en marque de son sang la dernière étape[1]. Durant une période de deux siècles, les Strozzi soumettent la république à leur autorité, quelquefois même à leurs caprices, comptent seize gonfaloniers

1. Philippe Strozzi, quoique marié à Clarice de Médicis, sœur de Laurent II, s'était opposé à la restauration des Médicis et mis à la tête de la révolution de 1527. Forcé de se réfugier à Venise, il tenta un coup de main pour rentrer dans sa patrie (en 1537), fut fait prisonnier à Montemurlo, enfermé dans la forteresse de Pistoja, appliqué à la torture et assassiné par ordre de Côme I[er]. D'autres narrateurs prétendent qu'après avoir subi une première fois la torture, il se donna la mort pour éviter de souffrir une seconde fois ce supplice.

et quatre-vingt-treize prieurs. Leur illustration s'étend à tout, aux armes, aux sciences, aux lettres et aux arts[1]. Même après le triomphe définitif du despotisme avec les Médicis, ils demeurent une des plus importantes familles de l'Italie et de la chrétienté, s'allient aux Valois et deviennent cousins des rois de France. A chaque pas, dans la Péninsule, on retrouve la trace de leur grandeur, et leur mémoire est attachée aux plus beaux monuments des plus belles époques. Le palais Strozzi est le plus imposant des palais florentins[2]. Les

1. Il serait trop long d'énumérer les guerriers célèbres appartenant à la famille Strozzi. Dans le domaine des sciences, Pallas Strozzi (né à Florence en 1372 et mort en 1462) illustre sa maison dès le XVe siècle. Titus Vespasianus Strozzi (né à Ferrare en 1422 et mort en 1501), ainsi qu'Ercole Strozzi (né à Ferrare aussi en 1470 et mort en 1508), sont de leur côté les dignes représentants des lettres renaissantes. Bernardo Strozzi, enfin, dit *il Capucino* ou *il Prete Genovese* (né à Gênes en 1581 et mort à Venise en 1644), se distingue comme peintre et graveur dans la première moitié du XVIIe siècle. Le musée du Louvre possède de lui deux tableaux authentiques et deux autres tableaux dont on est moins sûr. (*Notice des tableaux du Louvre,* nos 412, 413, 414 et 415.)

2. Il fut commencé par Philippe Strozzi, en 1489, et terminé par ses fils, en 1533. La construction de ce palais grandiose est due à Benedetto da Majano et au Cronaca. La corniche surtout rivalise de beauté avec celle du palais Farnèse, à Rome. Philippe Strozzi était père du Philippe Strozzi que mirent si cruellement à mort les bourreaux de Côme Ier. Il avait été marié d'abord à Fiammetta di Donato Adimari, morte en 1477, puis à Selvaggia di Bartolomeo Gianfigliazzi. On lui doit aussi la décoration de la chapelle de Saint-Jean-l'Évangéliste à Santa-Maria Novella, où se trouve son tombeau, la chapelle des Carmélites delle Salve, l'oratoire de Santuccio, l'église de Santa-Maria a Maglio in Val di Bisenzo, la réédification de l'église

chapelles et les tombeaux des Strozzi sont partout, rappelant les plus grands noms de la peinture et de la sculpture[1]. Les Andrea Orcagna, les Filippino Lippi, les Benedetto da Majano, etc., ont consacré aux Strozzi leurs plus admirables ouvrages. Les médailleurs les plus renommés ont gravé leurs médailles[2]. Les maîtres les plus fameux ont exécuté leurs portraits[3]. Raphaël

et du couvent des Dominicains di Lecceto in Val d'Arno, et la villa del Corno in Val di Pisa.

1. Il suffit de citer : à Santa-Maria Novella, les admirables fresques d'Andrea Orcagna et de Filippino Lippi dans les deux chapelles Strozzi, ainsi que les tombeaux d'Antonio Strozzi par Andrea de Fiesole et de Philippe Strozzi par Benedetto da Majano; le tombeau d'Onofrio Strozzi à Santa-Trinità; ceux de Luigi-Maria Strozzi à Santa-Maria a Campo; de Pietro Strozzi à Sant'Andrea, à Mantoue; de Lodovico Strozzi à Santa-Maria delle Grazie, près de Mantoue; d'Uberto et d'Americo Strozzi dans l'église de la Minervè, à Rome; de Lorenzo et de Leone Strozzi à Santa-Maria della Valle, également à Rome; etc.

2. Sans parler des médailles qui appartiennent à un art postérieur à celui qui nous occupe, telles que les médailles de Charles Strozzi, de Pierre Strozzi (maréchal de France), d'Alexandre Strozzi, etc., on doit citer, parmi les belles médailles de la Renaissance italienne, la médaille de Nonina Strozza, à l'âge de vingt-trois ans, femme de Bernardus Barbige, NONINA. STROZA. VXOR. BERNARDVS. BARBIGE. AN. XXIII, portant au revers une figure de l'Espérance, avec cet exergue, ISPERO IN DEO; la grande médaille du poète ferrarais Titus Vespasianus Strozzi, TITVS STROCIVS, œuvre de Pisano Veronese; la médaille de Philippe Strozzi, PHILIPPVS STROZZA, ayant au revers un aigle qui surmonte l'écu des Strozzi; la médaille du jeune marquis Luigi Strozzi, MARCVS DE STROTIIS DE FLORENTIA, avec les croissants des Strozzi entourés de flammes, au revers; etc.

3. Voir, notamment, dans la galerie impériale de Vienne, le

a uni son nom au nom de Maddalena Strozzi.

Maddalena Strozzi était fille de Giovanni Strozzi et de Lucrezia d'Antonio della Luna. Giovanni Strozzi avait été prieur en 1474, ambassadeur à Turin en 1481 et délégué à Pistoja en 1485. Zaccaria Strozzi[1], connétable des armées florentines, et Strozza Strozzi, chargé des missions les plus difficiles[2], étaient les oncles de Maddalena. Son grand-père, Marcello Strozzi, canoniste célèbre, avait joué un rôle plus important encore dans les affaires de son pays et pris une part considérable à la pacification de l'Église sous les pontificats de Boniface IX, de Grégoire XII, de Martin V et d'Eugène IV[3]. Son arrière-grand-père, Strozza Strozzi,

portrait de Philippe Strozzi par Titien et, au musée du Louvre, le beau buste en marbre de Philippe Strozzi, par Benedetto da Majano.

1. Né en 1424.

2. Ambassadeur près du duc de Savoie en 1464 et prieur en 1466, commissaire pour le rachat de Volterra en 1472, chargé du gouvernement de Sarzanna en 1476.

3. Envoyé à Rome en 1403, près de Boniface IX; avocat de la République en 1404; ambassadeur près de Grégoire XII en 1408, il va trouver le pape pour le prier de faire cesser le schisme et de rendre la paix à l'Église; chanoine de la cathédrale de Florence en 1410, les Florentins le veulent pour chef de leur église, mais il se dérobe à cet honneur en renonçant au canonicat; chargé, en 1411, de la délimitation des territoires de Volterra et de San-Gimignano; prieur en 1419; gouverneur pontifical à Spolète et à Terni, sous Martin V, en 1420; gouverneur de Livourne, que les Florentins avaient acheté à Tommaso Fregoso en 1421; ambassadeur à Rome près du pape Martin V, en 1423; magistrat des X di Balla, en 1427; ambassadeur à Venise, en 1428; accompagne le pape Eugène IV

avait été la plus haute personnification des finances et du commerce florentins dans la seconde moitié du XIVe siècle; les Strozzi lui devaient la plus grande partie de leurs richesses ; la République avait trouvé également en lui un grand citoyen [1]. En se souvenant de ses aïeux, Maddalena Strozzi pouvait aller ainsi jusqu'aux sources de la vie florentine... Si elle avait pu descendre aussi bien que remonter, elle aurait vu son frère, Marcello Strozzi, prendre une part active à la guerre de 1527 contre Clément VII [2], son neveu Carlo Strozzi soutenir contre les Médicis les luttes suprêmes en faveur de la République [3], les douze enfants de son neveu Giovanni Strozzi se disperser et s'éteindre presque sans postérité [4], un seul d'entre eux faire souche encore [5], et Giovanni Strozzi, dernier rejeton

de Florence à Bologne, en 1436; *console di mare* et capitaine de Pise en 1440; meurt en 1454. Ce fut lui qui vendit aux Médicis la villa connue depuis sous le nom d'Ambrosiana.

1. Gonfalonier en 1392, ce fut lui qu'on envoya près de Pietro Gambacorta, seigneur de Pise, pour le prévenir de la trahison de son favori Jacopo d'Appiano, qui, pour dépouiller son maître, s'était mis d'accord avec Giangaleazzo Visconti.

2. Marcello Strozzi, dans cette guerre, était *commissario della rassegna*. Il avait épousé Dianora, fille de Francesco degli Agli, veuve de Tedice degli Albizi.

3. Carlo Strozzi fut capitaine des armées florentines en 1530.

4. Giovanni Strozzi, marié à Fiammetta, fille de Lamberto Frescobaldi, eut douze enfants, neuf fils et trois filles. Deux seulement se marièrent : le second, Marcello, et le dernier, Lamberto.

5. Marcello Strozzi, né en 1547, épousa Filippa Tolomei, joua encore un rôle politique sous le grand-duc de Toscane François, eut cinq enfants et mourut en 1601.

d'un rameau plusieurs fois séculaire, mourir en 1659 et entraîner avec lui une des branches détachées du tronc[1]. Elle aurait reconnu jusqu'au bout les plus grands noms de la Toscane et de la Péninsule alliés au nom des Strozzi; elle eût appelé sa sœur et ses nièces Dianora di Francesco degli Agli, Fiammetta di Lamberto Frescobaldi, Filippa Tolomei, etc. Enfin, en voyant le nom des Strozzi demeurer encore, au déclin de notre XIXe siècle, un des noms les plus respectés de Florence et de l'Italie, elle eût pu rattacher son espérance jusqu'au delà du temps où nous sommes.

Quelle avait été l'année de la naissance de Maddalena Strozzi? La date authentique fait défaut. Le portrait peint par Raphaël représentant une femme de vingt-cinq ans environ et datant de 1505 ou de 1506, on arrive à peu près à l'année 1480.

II

DESCRIPTION DU PORTRAIT DE MADDALENA STROZZI.

Le portrait de Maddalena Strozzi fait pendant à celui d'Agnolo Doni, son époux. Les deux panneaux sont de mêmes dimensions[2]. Les figures, coupées à la

1. Giovanni Strozzi, né en 1586, dernier des cinq enfants de Marcello Strozzi, mourut sans postérité en 1659. En lui finit la branche des Strozzi à laquelle appartient Maddalena Strozzi.

2. Ces panneaux avaient été peints déjà antérieurement à l'exé-

même hauteur, sont assises l'une et l'autre et se détachent sur un fond de paysage. Agnolo, vu de trois quarts, est tourné à droite et regarde vers la gauche; Maddalena, vue presque de face, est tournée à gauche et regarde vers la droite. Le mari et la femme se font donc vis-à-vis, mais avec de remarquables oppositions pittoresques. Autant le costume d'Agnolo Doni affecte des tons sombres et sévères, autant celui de Maddalena se pare de riantes couleurs. Il en est de même des chairs qui sont brunes et chargées d'ombres chez l'homme, claires et lumineuses chez la femme, de part et d'autre en parfaite harmonie avec le vêtement.

Maddalena Strozzi est blonde. Un de ces réseaux à mailles serrées, appelés *lenza*, est fixé au sommet de la tête et contient la masse des cheveux, qui tombent, ainsi emprisonnés, derrière le col et jusque sur les épaules. Deux bandeaux, réservés en dehors de ce réseau, partent correctement du milieu du front et descendent en ondes fines et indisciplinées qui laissent flotter sur les joues une infinie quantité de fils d'or. Le front est très élevé, trop élevé même pour la parfaite correction du visage. Afin d'en dissimuler la hauteur, une ferronnière noire le ceint dans sa partie supérieure. Les yeux, au regard limpide, sont grands, mais sans expression. Le nez est délicatement modelé. La bouche a quelque chose d'ennuyé et de presque

cution des portraits d'Agnolo et de Maddalena Doni. On voit encore, au revers, des restes d'ébauches mythologiques. (Passavant, t. II, p. 39.)

maussade; elle garde, en dépit de sa régularité, un accent de nature auquel le peintre n'a pu se soustraire, et qu'aggrave encore l'accentuation du menton. L'âge de la première jeunesse est passé pour Maddalena Doni. La vie et ses tristesses ont déjà marqué de leur empreinte les traits de cette jeune femme. Les joues sont un peu fortes, et le bas du visage a pris déjà de la lourdeur. Par suite de cet embonpoint précoce, l'ovale de la tête se trouve légèrement altéré. On n'en reconnaît pas moins, dans la construction du crâne, l'élégance et la légèreté florentines. Le col conserve de la distinction. Il est entouré d'une très fine chaînette d'or qui soutient un riche bijou, composé d'une plaque en rubis, saphir et émeraude, à laquelle pend une perle fine en forme de poire. Les épaules, bien tombantes, continuent avec grâce la ligne et les contours du cou; elles sont parées plutôt que cachées par un fichu de gaze transparente qui couvre de chaque côté la poitrine. La robe est rose. Le corsage, qui constitue un véritable corset, dégage la gorge et est encadré d'une bande de velours bleu, où sont ménagées des œillères d'or par lesquelles passe le lacet qui attache ce vêtement. Une chemisette blanche, ornée d'une fine dentelle, dépasse légèrement ce corsage et conduit l'œil, par une transition douce, des couleurs un peu vives de la robe au rose tendre des chairs. De larges manches, en damas de soie bleu lapis broché de ramages du même ton, sont agrémentées de crevés blancs à la hauteur des épaules et enveloppent les

bras jusqu'aux poignets. Les mains sont croisées l'une sur l'autre, la droite sur la gauche. Les dernières phalanges de l'annulaire et de l'index de la main gauche sont pourvues de bagues en rubis; une bague en émeraude est passée à la première phalange de la main droite... Il faut tout noter dans ce costume : les moindres détails y prennent de l'importance par ce qu'ils ont de fini et de recherché; les moindres accessoires y ont non seulement leur valeur propre, mais aussi une valeur relative dans la valeur générale de l'ensemble. On dirait autant de timbres gais et sonores qui deviennent obligatoires pour la parfaite intelligence de la mélodie qu'ils accompagnent.

Dans ce portrait, comme dans celui d'Agnolo Doni, on remarque une sécheresse de contours, un reste de gêne en présence du modèle vivant et une timidité d'exécution qui trahissent un peintre de portraits encore en quête de sa voie. Les cheveux, traités presque un à un, ne sont pas le fait d'un artiste passé maître. On constate néanmoins, dans ce portrait, un notable progrès sur celui d'Agnolo Doni. Sous les caresses d'un pinceau un peu précieux sans doute, que d'intelligence et que de pénétration ! Comme on sent, sous cette limpide peinture, l'intimité du modèle vivant ! Dans cette nature, qui n'a rien d'enchanteur, ne saisit-on pas tout d'abord ce que la femme a de gracieux, ce que l'épouse a de chaste? Ne devine-t-on pas, derrière toutes ces élégances, la grande dame et surtout l'honnête femme? Faut-il enfin un grand effort

d'imagination pour passer de ce véridique portrait à un idéal qui semble entrevu déjà dans la réalité même? On a prétendu qu'on avait là le modèle d'une des Vierges peintes par Raphaël à la même époque, la gangue naturelle d'où était en train de se dégager le diamant pur. Maddalena Strozzi aurait été comme le germe d'une des Madones florentines les plus justement admirées. Si l'on compare, en effet, *la Vierge au Chardonneret* à la fille de Giovanni Strozzi, on signale entre elles quelques analogies qui peuvent être regardées comme des présomptions. Diminuez légèrement dans le portrait la hauteur du front; abaissez les paupières; ne modifiez en rien la ligne du nez, qui est d'une remarquable pureté; enlevez à la bouche son trop vif accent de nature; déchargez les joues du commencement d'embonpoint qui les menace déjà; éteignez ce qu'il y a de trop chatoyant et de trop mondain dans le costume; donnez à la gorge un peu moins de relief, de manière à ramener la jeune femme à l'état de jeune fille, et dans la *Vierge au Chardonneret* vous retrouverez peut-être quelque chose de Maddalena Strozzi[1].

Le portrait de Maddalena Strozzi a subi les mêmes vicissitudes que celui d'Agnolo Doni. Leur fortune a été la même; jamais ils ne se sont séparés. Cependant la conservation est meilleure chez l'un que chez l'autre.

1. Cette opinion a été plusieurs fois émise, notamment par M. Giovanni Masselli. (Voyez *Galleria Pitti illustrata da Luigi Bardi*. Firenze, 1842; t. IV.)

Soit que Raphaël ait donné plus de soins au portrait de Maddalena qu'à celui d'Agnolo, soit que la peinture, plus légère et plus délicate ici que là, ait, en raison même de cette délicatesse et de cette légèreté, mieux résisté à l'action du temps, soit enfin que le restaurateur en ait usé avec plus de ménagements dans un cas que dans l'autre, le portrait de la femme est dans un état de pureté relative que n'a point le portrait du mari. Il est probable que Raphaël a peint d'abord Agnolo Doni, et que, cette première épreuve faite, il s'est senti plus maître de lui quand il a eu à peindre Maddalena Strozzi[1].

1. Le portrait de Maddalena Strozzi est peint, comme celui d'Agnolo Doni, sur un panneau au revers duquel on voit des figures mythologiques tracées sur un fond clair. De qui sont ces ébauches? A quel peintre Raphaël a-t-il emprunté ces panneaux? — Le portrait de Maddalena Strozzi a été gravé au trait par Giuseppe Rossi, pour la traduction italienne de Quatremère de Quincy par Longhena. Il est également reproduit dans la *Storia della pittura italiana* de Rosini (t. IV, p. 53). On en trouve encore une gravure dans la *Galleria Pitti illustrata da Luigi Bardi*. Enfin les *Famiglie illustri d'Italia,* de Litta, en donnent une reproduction coloriée. Le *Musée des Copies* de l'École des beaux-arts, à Paris, en possède une copie, par M. Mottez.

PORTRAIT D'UNE FEMME INCONNUE

I

NOMS DONNÉS ARBITRAIREMENT A CE PORTRAIT

La femme que représente ce tableau respire par l'âme autant que par les sens. Elle n'est pas précisément belle, mais elle possède au suprême degré ce *dolce ciera*, cet air de douceur qui est inséparable de la grâce et supérieur à la beauté. Tout en ayant passé l'âge de la première jeunesse, elle a gardé cette fraîcheur morale qui conserve à l'épouse et à la mère quelque chose du charme de la virginité. L'apparence et la tournure de cette figure sont toutes florentines, tandis que le sentiment du peintre est redevenu ombrien. Il en résulte une impression qui a porté certains esprits, contrairement à la vérité historique la plus

évidente, à prendre ce portrait pour celui de la mère de Raphaël[1]. Or, Maggia di Battista Ciarla, mariée à Giovanni Santi en 1482, avait mis Raphaël au monde l'année suivante, le 6 avril 1483, et était morte après neuf ans de mariage, le 7 octobre 1491. Raphaël avait alors huit ans et demi... D'autres ont voulu reconnaître là Maddalena Doni, bien qu'on sache l'histoire du portrait de la fille de Giovanni Strozzi et de Lucrezia d'Antonio della Luna jusqu'au jour où il est entré au palais Pitti. On a imaginé d'autres noms, également empruntés à la famille des Strozzi. Tout cela est de pure invention. La vérité est qu'on ne sait rien, ni du nom de la femme, ni de l'origine du portrait.

II

DESCRIPTION DE CE PORTRAIT

La femme inconnue, peinte par Raphaël vers l'année 1506, se montre de trois quarts à gauche, élégante de tournure, simple de manières et d'une rare distinction. L'ovale allongé de la tête est d'une forme charmante et appartient en propre à la nature toscane. Les cheveux blonds, séparés en bandeaux au milieu du front, descendent sans apprêt le long des joues ; ils sont contenus d'ailleurs presque complètement dans

1. C'est même sous cette dénomination qu'il est généralement connu.

une résille brune (*lenza*) et tombent, ainsi emprisonnés, jusque sur les épaules. Le front est très haut, mais si limpide et si pur, que ce qu'il a d'excessif peut-être dans sa hauteur ajoute à la grâce et au caractère particulier du visage. Les yeux sont beaux, et le regard est plus beau que les yeux; ils se tournent à droite, en sens inverse du mouvement de la tête, et voient les choses du dehors avec cette vue intérieure, qui est pour certaines femmes le privilège de l'honnêteté. La forme et le dessin du nez ont de la finesse. La bouche est d'un délicieux contour. Le galbe et le modelé des joues sont délicats, sans rien de maladif. Tous les traits sont en parfait accord les uns avec les autres, et le reste de la figure, ainsi que le costume, sont faits à souhait pour en compléter l'harmonie. Le col s'allonge comme pour donner à la tête plus de relief, de grâce et de légèreté. Les épaules bien tombantes, dont la ligne continue doucement la ligne du col, sont chastes dans leur nudité[1]. L'ajustement enfin, quoique très simple, est d'un grand goût. La robe verte est munie d'un devantier blanc, attaché par un cordon rouge. Le corsage, bordé d'un large ruban rouge aussi, découvre la gorge et enserre étroitement la poitrine. Une guimpe de mousseline blanche, brodée de noir, dépasse ce corsage et lui donne quelque chose de sévère. De larges manches, vertes comme la robe, sont attachées sur les épaules et enveloppent les bras jus-

1. Un fichu de gaze transparente, à peine visible, est jeté sur ces épaules quasi nues.

qu'aux poignets; un crevé d'étoffe blanche s'échappe du haut de ces manches, et mêle une note claire, quoique discrète encore, au ton grave et tenu de l'ensemble. Une petite croix, suspendue à un collier d'or très précieusement peint, communique à cette parure un accent presque religieux. La figure est coupée à mi-corps, juste au-dessous des mains, la gauche posant sur une barre d'appui et la droite reposant sur le poignet gauche. Une bague se voit à l'index de la main droite. Deux autres bagues sont passées à l'index et à l'annulaire de la main gauche[1]; l'index de cette main gauche est tendu et séparé du médium. Il semble qu'il y ait dans le dessin de cette main une sorte de parti pris dont Raphaël s'est rarement écarté. Le fond est monochrome et d'un ton vigoureux.

III

CARACTÈRE PARTICULIER DE CETTE PEINTURE

Ce portrait de femme, un des trésors de la Tribune, au musée des Offices, paraît avoir été exécuté à Florence en 1506. Il est plus librement peint que celui de Maddalena Strozzi, quoiqu'il s'en rapproche par certaines analogies, par certaines minuties d'exécution. Le système de hachures, employé par Raphaël à cette

1. Les trois bagues sont enrichies de pierres précieuses.

époque, même dans ses peintures à l'huile, se remarque dans ces deux portraits. Le vêtement aussi, les draperies, notamment le pan d'étoffe qui sort des manches à la hauteur des épaules, sont traités de la même manière dans les deux tableaux. Les mains également, dans leur dessin, dans leur modelé, dans leur couleur et jusque dans la façon dont elles s'arrangent, se ressemblent beaucoup. La similitude d'exécution serait plus frappante, si la conservation était semblable de part et d'autre; mais le portrait des Offices a beaucoup plus souffert que celui du palais Pitti, l'épiderme en est usé, il a même presque tout à fait disparu, de sorte que la parure extérieure, qui est quasi entière encore pour la fille des Strozzi, fait en partie défaut à la femme inconnue de la Tribune de Florence.

Quelque chose de touchant et de chaste ne se dégage pas moins de cette peinture. On dirait volontiers qu'elle a de la transparence. Si l'on n'y ressent plus dans leur fraîcheur première les recherches du pinceau, on y retrouve toutes les délicatesses de la pensée du peintre, on y reconnaît l'élévation de son style et cette haute faculté d'interprétation qui lui est personnelle. Les tonalités se sont assourdies, mais la mélodie chante toujours, et son charme est des plus pénétrants. Les couleurs, en s'atténuant, ont d'ailleurs conservé leurs valeurs relatives; chacune d'elles est comme une note qui, pour être voilée, n'en est pas moins juste, et elles vibrent toutes ensemble avec autant d'harmonie que de douceur. C'est ainsi que le vert et le rouge

assombris de la robe s'accordent avec le ton mat et pâli des chairs. Ce qu'aucune altération n'a pu affaiblir dans ce portrait, c'est l'âme, qui est aussi vivante aujourd'hui qu'au premier jour. Raphaël, en présence de son modèle, a dû être dominé surtout par une grande impression de pureté, et il a rendu cette impression avec une simplicité, on pourrait presque dire avec une naïveté qui n'appartient qu'à lui. On citerait nombre de femmes plus belles que celle-ci ; on en trouverait difficilement une qui, sans aucune affectation d'austérité, parée même pour le monde, éloigne davantage l'ombre d'un mauvais regard ou d'une mauvaise pensée, attire plus à elle par la grâce et commande à un plus haut point le respect. En contemplant ce portrait, on se laisse doucement aller à cette influence féminine, bienfaisante, insaisissable et subtile, dont l'homme se sent enveloppé dès son berceau, et dont il garde le souvenir, comme une consolation, jusqu'à la tombe. De là, sans doute, l'appellation légendaire donnée à ce tableau.

PORTRAIT DE LA GRAVIDA

Un autre portrait de femme, dont le nom est encore inconnu, se trouve également à Florence et fait partie de la galerie Pitti. Il prouve combien Raphaël, tout en restant lui-même, agrandissait chaque jour sa manière, gagnait d'étape en étape plus d'indépendance devant la nature et plus de force par l'étude des maîtres. Le portrait de Maddalena Strozzi est de 1505, le portrait qui appartient à la Tribune répond à l'année 1506, le portrait de la *Gravida* paraît être de l'année 1507. Ces trois portraits de femme témoignent, à deux années de distance à peine, d'un constant respect de la vérité naturelle, montrent un art de plus en plus sûr de lui-même et de ses moyens d'expression.

I

DESCRIPTION DU PORTRAIT DE LA GRAVIDA.

L'inconnue désignée sous le nom de *la Gravida* (la femme enceinte) est une jeune Florentine qui porte le fardeau de la maternité avec tant de bonne grâce et de simplicité, qu'elle en semble parée plutôt que chargée. Elle est assise de trois quarts à droite, et vue un peu plus qu'à mi-corps. Ses cheveux sont presque roux, mais d'un roux très monté et très chaud, qui tire au brun plutôt qu'au blond; ils encadrent le front de leurs ondes caressantes, le découvrent dans toute sa hauteur, descendent de chaque côté des tempes et des joues, cachent en partie l'oreille et tombent jusque sur le cou, où ils sont retenus par un léger tissu d'or, posé sur le sommet de la tête et garni d'un riche bandeau. Le front est élevé, mais de largeur moyenne. Les yeux sont beaux : les sourcils, peu fournis, dessinent des arcades sourcilières sous lesquelles de larges paupières se drapent avec élégance, sans rien distraire de la limpidité du cristallin ni du gris bleuâtre et profond de l'iris; de ces yeux, tournés à gauche, émerge un regard plein de franchise et de sécurité. Le nez est moyen, plutôt petit, d'un charmant dessin. La bouche, moyenne également, est d'un joli contour : elle ne rit pas, et elle est loin d'être triste; elle exprime, à l'égal

des yeux, le calme de l'âme et la tranquillité de l'esprit. Le menton est en parfait rapport avec la bouche. Les joues, sans embonpoint excessif, dénotent la santé. Le col, ni trop long ni trop court, est entouré d'une tresse d'or formant collier, qui tombe sur la poitrine et s'engage dans le corsage. Un fichu de gaze est jeté sur les épaules et fixé à la robe. La robe, d'un jaune foncé, est garnie de larges bordures de velours noir à la ceinture, sur les épaules et en haut du corsage; elle monte jusqu'au-dessus des seins et est frangée de blanc par la chemise. Les manches, larges et bouffantes, sont en brocart de soie rouge, avec de larges crevés de linge blanc à la hauteur des épaules et avec des dessous du même blanc qui viennent s'attacher aux poignets. Un devantier en plissé blanc couvre le ventre, qui est tendu en avant dans la position des femmes dont la grossesse est avancée déjà. Les mains sont petites et d'une remarquable exécution. La main gauche, vue par le revers, est ramenée à la hauteur de la ceinture et se présente en raccourci; elle porte à l'annulaire une bague d'or à chaton en grenat, et à l'index une autre bague à chaton en turquoise. La main droite, appuyée sur le bras du fauteuil, tient un gant jaune; une bague, ornée d'un rubis, est passée au petit doigt de cette main. Toute la figure enfin s'enlève en lumière sur un fond perdu presque noir.

II

TENDANCES NOUVELLES DE RAPHAEL MANIFESTÉES DANS CE PORTRAIT

Cette peinture est exécutée avec autant de délicatesse que de fermeté. Les lignes ont la tenue et la dignité des œuvres de haut style, et le dessin a une souplesse qu'on ne remarque pas dans les précédents portraits. La couleur aussi est plus vive et plus chaude. La lumière, l'ombre et le clair-obscur se posent et se superposent sur le visage, sur le cou, sur la poitrine et sur les mains, les pénètrent, donnent au modelé un relief remarquable et comme une sorte de plasticité. Tout est limpide et frais dans cette figure, où le sang coule à fleur de peau au travers des chairs transparentes. Si l'on se reporte aux portraits antérieurs, on trouve ici une telle transformation dans la manière de peindre, que l'œil en est comme dérouté, cherche Raphaël et serait tenté de ne le reconnaître point. Au premier aspect même, l'esprit se porte vers Léonard. Ces contours si nettement arrêtés, cette lumière si habilement noyée dans le clair-obscur, font songer d'abord au Vinci; mais presque aussitôt la facilité naturelle du dessin, la simplicité de l'exécution, la franchise de l'expression, l'absence de mystère, la façon de tout exprimer avec clarté, l'art de présenter et de faire accepter un état si peu acceptable pour un peintre, tout

ramène à Raphaël. Raphaël avait vu les œuvres de Léonard de Vinci et était alors sous l'influence de ce grand maître; mais s'il avait été conduit à modifier un instant sa manière, il n'avait rien abandonné de ses qualités intimes. C'est ce qu'on voit dans cette peinture, dont l'attrait tout spécial ne peut guère appartenir qu'au plus universellement doué des peintres.

La femme représentée dans ce portrait n'est pas précisément belle, et elle est de plus dans un état qui répugne aux arts du dessin. Cependant Raphaël en a fait quelque chose de séduisant et d'honnête à la fois. Le charme réside ici dans la grande loyauté répandue sur la physionomie. Dans toute sa personne, cette femme est bien la *gravida.* Le visage, de même que le corps, démontrent la maternité. Les traits sont ceux d'une femme enceinte et ne sauraient être ceux d'une autre femme; ils trahissent une intensité particulière de sentiment, qui tient à une double vie concentrée dans une seule. La jeune mère porte son cher fardeau simplement et la tête haute... Telle est l'impression que produit ce portrait. On ignore le nom de la personne qu'il représente. La richesse du costume, l'aisance et la distinction de toute la figure font penser qu'elle faisait partie de cette société toscane pour laquelle Raphaël avait produit en si peu de temps de si belles œuvres. Elle était l'épouse peut-être d'un de ces intelligents Florentins à la demande desquels le Sanzio peignait vers cette époque *la Vierge du palais Tempi,*

la Vierge dans la Prairie et *la Sainte Famille au Palmier*[1].

Le portrait de la *Gravida*, dont l'état de conservation ne laisse presque rien à désirer, a été relégué longtemps dans le garde-meuble du grand-duc. Il est placé maintenant, nous l'avons dit, dans la galerie Pitti.

1. *La Vierge du palais Tempi* fut découverte, en 1677, dans une chambre délaissée de la maison Tempi, à Florence. (Giov. Cinelli, *Bellezze di Firenze,* p. 282.) Le roi Louis de Bavière la paya 16,000 scudi, et la transporta à la pinacothèque de Munich. (*Les Vierges de Raphaël et l'iconographie de la Vierge,* t. III, p. 43.) — Raphaël peignit pour Taddeo Taddei *la Vierge dans la Prairie* et *la Sainte Famille au Palmier.* Du temps de Baldinucci, *la Vierge dans la Prairie* était encore chez les héritiers de Taddeo Taddei, qui la vendirent en 1661 à l'archiduc Ferdinand-Charles (*Notizie de' professori del disegno,* etc., Firenze, 1681-88.) Ce tableau fut placé en 1773 dans la galerie impériale du Belvédère. (*Les Vierges de Raphaël et l'iconographie de la Vierge,* t. III, p. 130.) Quant à *la Sainte Famille au Palmier,* elle passa de la maison Taddei dans la maison d'Orléans, et de là dans la galerie du duc de Bridgewater. (*Ibid.,* t. III, p. 259.)

PORTRAITS

DE DON BLASIO ET DE DON BALTHAZAR

I

RAPHAEL AU MONASTÈRE DE VALLOMBROSA

En revenant d'Urbin à Florence pour la dernière fois, Raphaël visite le monastère de Vallombrosa, s'y arrête, et paye de deux portraits l'hospitalité qu'il reçoit dans cette admirable solitude. Prenant pour modèles don Blasio, le général de l'ordre, et l'un des moines, don Balthazar, il ne peint de ces religieux que les têtes, les représente de profil et opposées l'une à l'autre, toutes les deux dans l'attitude de la contemplation. Il laisse ainsi au couvent fondé par saint Gualbert deux images ferventes, en même temps que deux portraits parlants. Par l'accent de nature et par la vivacité de l'impression personnelle, par le fond,

par les cadres, par la disposition des inscriptions, ce sont là en effet des portraits; par la pensée qui anime chacune de ces têtes, ce sont comme deux parties détachées d'un tableau religieux. Isolez la tête du donateur dans *la Vierge de Foligno*, vous n'aurez point autre chose. On dirait deux actes vivants de foi, d'espérance et d'amour, s'adressant à un maître commun qui est au ciel. Les deux âmes, illuminant et transfigurant les visages, vont se joindre en un même foyer, dont le symbole brillait sans doute dans la partie la plus élevée du mur au bas duquel appendaient ces portraits. En supposant un Crucifix, don Blasio serait placé à la droite du Rédempteur et don Balthazar à sa gauche.

II

PORTRAIT DE DON BLASIO

Le Milanais Biagio, don Blasio au monastère de Vallombrosa, est général de l'ordre. C'est un moine âgé déjà, mais qui porte gaillardement son âge et qui n'a point pâti des privations de la vie religieuse. Sa tête est de profil à droite. Ses rares cheveux dessinent, à l'arrière du crâne seulement, un reste de couronne. Son œil, trop à fleur de tête, a la bonne volonté plutôt que l'éloquence de la contemplation. Son nez est petit, et la distance un peu grande qui le sépare de la bouche

ajoute à l'insignifiance de la physionomie. Sa bouche elle-même est sans caractère. Son menton, fuyant et double, se confond avec le col. Ses joues ont de la rondeur. L'oreille est d'une très belle forme. Ce visage, tendu par le sentiment religieux, a de la gravité, sans pouvoir arriver toutefois jusqu'à l'austérité. On sent qu'une fois rendu à son expression naturelle, il prendra de la cordialité et de l'enjouement. Il n'a d'ailleurs rien de fin ni de spirituel, mais quelque chose de paterne et de bon qui attire la confiance sans précisément commander la vénération.

III

PORTRAIT DE DON BALTHAZAR

Don Balthazar, vu de profil à gauche, est moins âgé que don Blasio et lui est de beaucoup supérieur par l'intelligence et par l'expression religieuse. Le visage amaigri laisse, pour ainsi dire, transparaître la vie intérieure. L'œil, profondément enchâssé dans son orbite, est à la fois l'œil d'un penseur et l'œil d'un croyant; avec le regard, la prière monte rapide vers les cieux. La bouche est comme frémissante de ferveur. Plus de double menton dans cette tête de moine, plus de ces chairs épaisses qui alourdissent et matérialisent les traits. Tout s'enlève comme en saillie, sans dureté, mais avec fermeté. Le maxillaire inférieur, vigoureu-

sement accusé, projette sur le col une ombre tranquille, qui met la face en pleine lumière. L'oreille, ainsi que dans le précédent portrait, est d'un fort beau dessin. Les cheveux, rasés au sommet de la tête, forment autour du crâne et jusque sur le front une couronne qu'on est tenté de prendre pour une auréole, tant le sentiment contemplatif répand d'éclat sur ce visage.

Ces deux portraits sont peints à la détrempe sur des panneaux presque carrés de $0^{m},27$ de haut et de $0^{m},26$ de large. On lit, sur le premier : BLASIO-SERVO-TVO-SVCCVRRE, et, sur le second : D-BALTASAR-MONACO-S-TVO-SVCCVRRE. Ils ont été, l'un et l'autre, rapidement exécutés d'une main désormais magistrale et tout à fait sûre d'elle-même. Le dessin en est serré, sévère, voulu et facile en même temps; le modelé, obtenu à l'aide de hachures, selon la manière des *freschistes*, est à la fois d'une grande finesse et d'une remarquable fermeté. Durant trois siècles, le monastère de Vallombrosa garda ces peintures, qui passèrent ensuite à Florence, dans la galerie de l'Académie des beaux-arts, où elles furent longtemps attribuées à Pérugin. Bottari lui-même tint pour cette attribution. L'erreur était flagrante cependant et une critique attentive en eut aisément raison. Jamais Pietro Vannucci n'a su associer tant de scrupules dans le rendu de la nature à tant d'élévation dans l'expression du sentiment moral, accorder aussi justement la chair avec l'esprit, faire

ainsi transparaître l'âme sous le voile d'une ressemblance matérielle aussi fortement accusée.

De ces peintures à la détrempe, faites en hâte au sommet de l'Apennin dans l'année 1507, aux fresques de la première chambre vaticane, commencées à Rome en 1508, il n'y a plus qu'un pas : la pensée, le style, la forme, l'exécution, tout est trouvé. Les portraits de don Blasio et de don Balthazar nous conduisent tout naturellement aux portraits introduits dans la *Chambre de la Signature*. Ces derniers portraits, quoique dissimulés sous le voile de la grande peinture d'histoire, n'en sont pas moins des portraits, et, comme tels, vont s'imposer dans leur ordre à notre attention. En quittant le couvent de Vallombrosa, Raphaël vient se fixer pour la troisième fois à Florence, où il passe l'année 1507 et la première moitié de l'année 1508. Pendant ce court espace de temps, il prélude avec une extraordinaire abondance aux travaux qu'il va bientôt exécuter au Vatican et prend congé de la Toscane par une série d'œuvres admirables, dont les plus belles peintures romaines ne feront oublier ni le charme ni la grâce. La *Sainte Famille Canigiani*[1], la *Petite Sainte Famille du musée de Ma-*

1. Ce tableau quitta la maison Canigiani pour entrer dans la galerie du grand-duc de Toscane. Côme III l'offrit comme cadeau de noces à sa fille, Anne-Marie de Médicis, en la mariant avec l'électeur palatin Johann Wilhelm. Du musée de Dusseldorf, enfin, cette Sainte Famille passa dans la pinacothèque de Munich. (*Les Vierges de Raphaël et l'Iconographie de la Vierge,* t. III, p. 282.)

drid[1]; la *Mise au tombeau*[2]; la *Sainte Catherine d'Alexandrie*[3], la *Madone de lord Cowper*[4], la *Vierge de la maison Colonna*[5], la *Vierge au Baldaquin*[6], la *Belle Jardinière*[7], se pressent dans les dix-huit mois environ qui séparent les portraits des deux moines camaldules des portraits à signaler dans la *Dispute du Saint-Sacrement.*

1. Ce petit tableau, dont l'exécution est d'une rare finesse, se trouve au musée de Madrid. (*Les Vierges de Raphaël et l'Iconographie de la Vierge,* t. III, p. 296.)

2. La *Mise au tombeau* fut commandée à Raphaël par Attalante Baglioni pour l'église des Franciscains de Pérouse. Ce tableau, dans lequel Raphaël voulut, en 1507, donner la mesure de sa force, est dans la galerie Borghese, à Rome. La *Predella,* qui représente *la Foi, l'Espérance et la Charité* peintes en grisaille, est dans la galerie du Vatican. (*Ibid.,* t. II, p. 431.)

3. Ce tableau, qui a été très vivement peint, est à la *National Gallery* de Londres. Le musée du Louvre en possède le carton. (*Ibid.,* t. III, p. 579.)

4. Cette Madone, datée 1508, est à Pausanger-house, dans la résidence de lord Cowper. (*Ibid.,* t. III, p. 37.)

5. Cette Vierge, d'une exécution si imprévue, est au musée de Berlin. (*Ibid.,* t. III, p. 71.)

6. Cette peinture, qui rappelle la manière de fra Bartolommeo, fut faite pour l'autel de la famille des Dei, à San Spirito. Elle est à la galerie Pitti. (*Ibid.,* t. III, p. 477.)

7. La *Belle Jardinière,* qui porte la date de 1508, est la dernière des œuvres florentines de Raphaël. Elle n'était pas achevée quand Raphaël fut appelé à Rome, et ce fut Ridolfo Ghirlandajo qui la termina. Elle est au musée du Louvre. (*Ibid.,* t. III, p. 155.)

PORTRAITS INTRODUITS

DANS LA

CHAMBRE DE LA SIGNATURE

Dans les sphères de la théologie, de la philosophie, de la poésie et de la jurisprudence, où la peinture avait à célébrer au nom du catholicisme les grands esprits de tous les temps, Raphaël devait, quand les documents ne faisaient pas défaut, reproduire avec fidélité les traits des théologiens, des philosophes, des législateurs et des poètes; mais il pouvait, en l'absence de données certaines, choisir dans son entourage ceux qui lui semblaient rendre avec le plus de clarté l'esprit et la physionomie des personnages. Les *Quattrocentisti*, dans leurs fresques, avaient comme à plaisir accumulé les portraits. Sans répudier l'usage, il fallait supprimer l'abus. Les anciens peintres, en plaçant leurs contemporains dans des tableaux d'histoire

où ils n'avaient aucune raison d'être, les représentaient tels qu'ils les voyaient familièrement, presque avec leurs costumes et leurs habitudes de chaque jour. Il y avait là quelque chose de choquant. Raphaël le comprit, et avant d'introduire ses bienfaiteurs ou ses amis dans les fresques du Vatican, il les toucha du rameau d'or et les éleva dans ces régions supérieures où toutes les voix se fondent dans une même harmonie. Quand il revêtit Bramante du manteau d'Archimède, il sut, tout en reproduisant les traits du célèbre architecte, trouver dans une physionomie qui lui était chère un des éléments de cette grande humanité vers laquelle la Renaissance tendait sans relâche depuis plus de deux siècles. L'unité d'impression est, en effet, dans de pareilles peintures, une des conditions de la beauté, et elle ne peut être obtenue qu'en subordonnant l'individu à l'idée. Les portraits placés dans la *Chambre de la Signature* ont quelque chose de l'agrandissement que nous ressentons tous quand nous passons du monde de la réalité dans le monde de la pensée pure.

Malheureusement l'histoire a passé à côté de ces nombreux portraits sans presque les regarder, et, pour avoir omis de signaler en temps opportun ces *infiniti ritratti di naturale* dont Vasari parle avec tant de négligence, elle n'en peut plus reconnaître qu'un bien petit nombre aujourd'hui. On n'en a pas moins donné des noms à la plupart des figures contenues dans ces fresques ; mais, pour nous retenir, ces noms seuls ne suffiront pas. Nous ne nous arrêterons que devant

les personnages dont la ressemblance sera garantie par des preuves authentiques ou par une tradition constante.

Soumis à un sérieux contrôle, les portraits compris dans les fresques de Raphaël au Vatican seront bien vite énumérés. Ils se partagent en deux classes. Les uns représentent des personnages qui appartenaient à l'histoire antérieurement au XVIe siècle; quoiqu'on ne puisse voir en eux des portraits proprement dits, nous les considérerons néanmoins avec attention, parce qu'ils sont devenus des modèles pour les tentatives postérieures du même genre. Les autres reproduisent les contemporains du peintre; ce sont des portraits au sens propre et vivant du mot, autant toutefois que peut rester à l'état de très véridique portrait la ressemblance physique, quand elle est subordonnée aux exigences d'une donnée religieuse, poétique et morale.

Comme portraits rétrospectifs, ou plutôt comme réminiscences iconographiques, l'antiquité classique ne montre avec certitude que Socrate[1], l'antiquité chrétienne ne fournit aucun nom, le moyen âge ne réclame

1. Pour le Platon de l'*École d'Athènes,* Raphaël a pu voir et s'inspirer peut-être du buste qui avait été trouvé en Grèce au XVe siècle et vendu par Jérôme de Pistoja à Laurent de Médicis. Mais ce buste est, comme celui d'Homère, une image idéale et ne constitue pas un portrait. — Quant à l'Alcée du *Parnasse,* pour lequel Raphaël aurait pu consulter la médaille de Mitylène, ce n'est là encore, nous l'avons démontré, qu'une figure imaginaire. (Voyez *les Chambres de Raphaël au Vatican,* p. 129.)

que saint Thomas d'Aquin, la Renaissance enfin revendique Dante, Pétrarque et Boccace pour le XIV[e] siècle, Bessarion et Savonarole pour le XV[e].

Parmi les portraits dont les modèles ont été des contemporains de Raphaël, ceux de Bramante, de Pérugin et de Sannazare sont les seuls qui fixeront notre attention. Raphaël ayant fait un portrait célèbre de Tebaldeo, nous joindrons à ce portrait le Tebaldeo du *Parnasse*. Les portraits de François Marie della Rovere et du jeune marquis Frédéric de Mantoue, qui se trouvent dans l'*École d'Athènes,* prendront place, avec les portraits de ces personnages, à côté des portraits de Jules II. Enfin les cardinaux Jean de Médicis, Alexandre Farnèse et Antonio del Monte, dont les portraits forment le complément du portrait du pape dans la fresque des *Décrétales*, se rattacheront à ce portrait. Ainsi rentreront dans leurs cadres spéciaux et dans le milieu qui leur convient la plupart des figures-portraits que Raphaël a placés dans les *Stanze*[1].

1. D'après cette classification, toutes les figures-portraits qui composent la suite du pape dans la *Chambre d'Héliodore* et dans la *Chambre de Charlemagne* prendront place également, soit à côté des portraits de Jules II, soit à côté des portraits de Léon X. Les fresques de la *Chambre de Constantin* ayant été peintes après la mort de Raphaël, nous n'aurons pas à nous occuper des portraits que l'on signale dans cette chambre.

I

SOCRATE DANS L'ÉCOLE D'ATHÈNES.

« L'âme est immortelle et ressemble à Dieu. Dieu est un être de raison, tout-puissant, invisible moteur de tout ordre, punissant le vice et récompensant la vertu. La religion consiste à honorer Dieu en faisant ce qui est juste. » La philosophie, qui, en plein paganisme, proclama de telles vérités, s'incarna dans un homme, et cet homme fut Socrate. Aussi Raphaël, en introduisant Socrate dans l'*École d'Athènes*, lui a-t-il donné l'importance pittoresque qui répond à sa valeur morale. Précurseur de Platon, Socrate domine le groupe de disciples parmi lesquels est Alcibiade, et prépare l'enseignement qui devait immortaliser les jardins d'Académus. Il est debout, vu de profil à gauche et vêtu d'une simple tunique. De son geste il accompagne ses paroles et compte sur ses doigts les vertus (la prudence, la tempérance, la force et la justice), que, selon l'expression de Cicéron, il fit descendre du ciel dans la demeure des hommes.

Raphaël avait-il vu quelques-unes des antiques images de Socrate? On ne sait. Le fils du sculpteur Sophronisque et de la sage-femme Phénarète avait laissé une empreinte matérielle tellement profonde dans la mémoire des Grecs, qu'à défaut de mo-

numents la narration des écrivains fournissait à elle seule les éléments d'un portrait. La figure du philosophe ressemblait assez à celle de Silène. Socrate avait le nez camus, de grands yeux à fleur de tête, de grosses lèvres, le haut du crâne presque chauve. La conformation de son corps et la proéminence de son ventre ajoutaient encore à sa ressemblance avec le précepteur de Bacchus. Après avoir condamné celui que l'oracle de Delphes avait proclamé « le plus sage des hommes », les Athéniens repentants honorèrent sa mémoire d'une statue de bronze exécutée par Lysippe, et la placèrent dans le Πόμπεῖον, d'où partaient les Panathénées. Ce chef-d'œuvre a été détruit; mais on trouve des bustes de Socrate dans les musées du Vatican, du Capitole, du Louvre, etc., et le Socrate de l'*École d'Athènes* est pour ainsi dire un reflet de ces bustes. Bien que Raphaël ait donné au philosophe grec une certaine grandeur et même une noblesse que la nature, paraît-il, ne lui avait pas départies, tout autorise à reconnaître dans cette figure un portrait. Ce portrait, qui est une interprétation plutôt qu'une copie de l'antique, est aussi largement traité qu'intelligemment conçu.

II

SAINT THOMAS D'AQUIN DANS LA DISPUTE DU SAINT-SACREMENT.

Raphaël a placé saint Thomas d'Aquin, dans la *Dispute du Saint-Sacrement,* derrière saint Augustin et à droite du pape Innocent III. Afin qu'on ne pût se méprendre sur l'identité du personnage, il a écrit SANC. THOM. dans le nimbe qui entoure la tête du saint; mais il n'était besoin d'aucune indication pour qu'on reconnût le *Docteur angélique.*

Des portraits de saint Thomas d'Aquin se trouvaient et se trouvent encore, soit en Italie, soit dans quelques-uns des grands musées de l'Europe, et Raphaël s'est conformé de point en point à ces portraits. D'après la tradition dominicaine, le plus ancien et le plus authentique est celui que possèdent les Carmes de Viterbe[1]. Signé du nom de Francesco di Giacome et portant la date de 1270, il aurait été peint du vivant même du saint, quatre ans seulement avant sa mort. Il répond d'ailleurs à tout ce que dit l'histoire relativement à la personne de l'*Ange de l'École,* et donne exactement la forme du vaste crâne que l'on vénère à

1. Voir l'opuscule intitulé : *Dell' Iconografia di San Tommaso d'Aquino,* publié en 1874, à l'occasion du centenaire de saint Thomas d'Aquin.

Piserno. Tous les *trecentisti* sont restés fidèles à cette image, qui est reproduite trait pour trait dans la grande fresque de Taddeo Gaddi à Santa-Maria-Novella[1], ainsi que dans l'intéressante peinture de Francesco Traini à Sainte-Catherine de Pise[2]. Les maîtres du xv[e] siècle, à leur tour, ne s'écartent en rien du portrait primitif. Beato Angelico, notamment, dans les nombreuses peintures qu'il consacre à saint Thomas d'Aquin[3], et Benozzo Gozzoli, dans le tableau qui du dôme de Pise a passé au musée du Louvre[4], le copient avec une stricte fidélité. Raphaël enfin, au commencement du xvi[e] siècle, apporte le même scrupule à ne rien changer à la tradition, ou plutôt à la

1. Saint Thomas d'Aquin, dans cette fresque, tient sous ses pieds les principaux hérésiarques, Arius, Sabellius et Averroès.

2. Cette peinture, dans laquelle est symbolisée la théologie, a été décrite par le P. Gratry. Elle est gravée dans la *Storia della pittura italiana esposta dai monumenti,* de Giovanni Rosini. (*Epoca prima,* t. I[er] des planches, XX.) Francesco Traini, le plus célèbre des élèves d'Andrea Orcagna, a représenté, dans ce tableau, la *Glorification de saint Thomas d'Aquin.* Le saint, assis au plus haut des cieux, est assisté de Moïse, de saint Jean, de saint Marc, de saint Paul, de saint Matthieu et de saint Luc. Au-dessus de lui, il n'y a que Jésus-Christ. Au-dessous et tout petits par rapport à lui sont Aristote et Platon. L'hérésie, dans la personne d'Averroès, est terrassée sous les pieds du saint. Deux légions symétriques de moines dominicains se tiennent au bas du tableau.

3. Voir les portraits de saint Thomas d'Aquin dans les fresques du couvent de Saint-Marc.

4. Cette peinture reproduit en partie celle de Francesco Traini. Elle est décrite dans le Catalogue du musée du Louvre (Écoles d'Italie, n° 72, p. 42).

vérité historique. Il représente saint Thomas d'Aquin de trois quarts à droite, presque de face, revêtu de la robe de saint Dominique, avec cette tête énorme, ce regard ferme, ces traits calmes et cette forte carrure qui le faisaient surnommer le *Bœuf muet* par ses condisciples de Cologne à l'école d'Albert le Grand; à quoi maître Albert répondait : « Bœuf, oui; mais ce bœuf mugira si fort, qu'il se fera entendre de toute la terre. » Le portrait donné dans la *Chambre de la Signature* résume tous les autres, en agrandit le caractère et en concentre l'expression. Raphaël, sans rien négliger des précédentes indications, simplifie la réalité, dégage cette puissante nature de ce qui en obscurcissait naguère les qualités maîtresses. Pour l'iconographie chrétienne désormais, l'immortel auteur de la *Somma totius theologiæ* restera tel qu'il apparaît dans la *Dispute du Saint-Sacrement*. En regardant cette figure, on se reporte involontairement vers les portraits de don Blasio et de don Balthazar, peints plus d'une année auparavant dans le couvent de Vallombrosa, et l'on voit à quel point, dès cette époque, Raphaël était prêt pour les travaux du Vatican[1].

1. Voir, à la page 129 du présent volume, les portraits de don Blasio et de don Balthazar.

III

DANTE
DANS LA DISPUTE DU SAINT-SACREMENT
ET DANS LE PARNASSE

Raphaël a placé Dante dans la *Dispute du Saint-Sacrement* et dans le *Parnasse.* Il aurait pu le mettre également dans l'*École d'Athènes;* car Dante, à la fois philosophe, poète, et théologien, invoque avec une égale autorité Aristote et l'Évangile. Nul mieux que lui n'a pu prononcer le fameux : *homo sum, humani nihil a me alienum.* N'avait-il pas inauguré, dès le commencement du XIVe siècle, l'alliance du monde classique et du monde chrétien, et n'est-ce pas comme par droit de premier occupant qu'il se trouve dans cette *Chambre de la Signature,* où la papauté voulait consacrer cette union ?

Pour faire le portrait de Dante au commencement du XVIe siècle, les documents authentiques ne faisaient pas défaut. Raphaël devait reproduire l'image qu'avaient laissé les *trecentisti* contemporains du poète, en la subordonnant toutefois aux exigences primordiales de ses compositions.

Giotto avait peint le poète d'après nature dans la grande fresque de la chapelle du Bargello, à Flo-

rence[1]. Ce portrait, qui est tout à fait une œuvre de première main, a malheureusement beaucoup souffert du temps et surtout des restaurations. Pour en avoir une idée juste, il ne faut pas le voir tel qu'il est aujourd'hui, mais se le rappeler tel qu'il apparut quand on le dégagea du badigeon qui le recouvrait depuis des siècles. La tête, il est vrai, était mutilée, maintenant elle est défigurée. Une blessure grave entamait l'œil ainsi qu'une portion de la joue; la partie supérieure de la cape, privée de sa couleur, n'était plus visible que

1. Cette fresque représente le *Jugement dernier*, et est littéralement inspirée par la vision dantesque. Elle fut peinte sous l'impression de la paix passagère que le cardinal d'Acquasparta, légat du pape Boniface IX, imposa aux Florentins dans l'hiver de 1301. On y voit Dante en compagnie de Corso Donati et de Brunetto Latini. On y trouve aussi les portraits de Charles de Valois et du cardinal portugais Matteo d'Acquasparta. — M. Passerini, à l'occasion du sixième centenaire de Dante célébré à Florence en 1865, a publié un mémoire dans lequel il cherche à établir que la fresque du Bargello, et par conséquent le portrait de Dante, ne sont pas de Giotto. D'autres savants ont tenu bon et continuent à regarder cette remarquable peinture comme l'œuvre de Giotto. M. Gaetano Milanesi, dans la nouvelle édition de Vasari qu'il est en train de publier, estime que les arguments fournis par M. Passerini ont une réelle valeur, et il les reproduit *in extenso* dans la partie des commentaires dont il accompagne la vie de Giotto. (*Le Opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi.* Firenze, Sansoni editore, 1878, tomo I°, p. 413.) Quel que soit le parti que l'on prenne dans la controverse soulevée par M. Passerini, que l'on tienne pour ou contre Giotto, le portrait de Dante au Bargello n'en demeure pas moins un document original et contemporain du poète.

grâce au clou de la fresque; mais le caractère et la physionomie étaient saufs. On se trouvait devant les précieux restes d'une peinture de maître, Giotto lui-même donnait encore la vie et l'âme à cette image, chacun des traits avait gardé son caractère propre et original, le profil de Dante se montrait semblable à un profil étrusque finement dessiné de la main d'un ancien. Tout cela désormais a presque disparu. Le pinceau peu scrupuleux du restaurateur s'est posé sur l'œuvre originale, et, sous prétexte d'en réparer les dégradations, en a supprimé les qualités natives. Une couleur lisse et propre, autant que discordante et banale, s'est substituée à la couleur primitive, non seulement dans les parties altérées, mais dans celles qui étaient restées intactes, et le dessin lui-même n'a pas été respecté. On ne retrouve plus rien du masque classique qui avait servi de modèle à tous les peintres depuis le XIVe siècle. Il n'est pas jusqu'à la coiffure qui ne tende à dénaturer et même à ridiculiser cette peinture : à la cape rouge, élégante et austère que l'on voit à maintes figures des fresques de Santa-Maria-Novella et de Santa-Croce, le peintre moderne a cru devoir ajouter une sorte de sac blanc, quelque chose de faux au point de vue du costume et de banal au point de vue pittoresque, qui n'a ni unité de forme ni unité de ton[1]. Au commencement du XVIe siècle, la fresque du Bargello était encore in-

1. De bonnes copies (nous en signalerons particulièrement une de M. William Haussoulier) nous ont conservé, par bonheur, nos anciennes impressions. Ce sont ces copies maintenant, plutôt que

tacte sans doute, et les peintres pouvaient s'en inspirer avec sécurité.

A défaut de la fresque de Giotto, Raphaël aurait eu pour se renseigner celle de Michelino dans le dôme de Florence. Michelino, élève de Giottino, appartenait à la descendance directe de Giotto, et s'était servi très certainement du portrait peint par le maître pour peindre à son tour le tableau que la République florentine consacra au poète en 1465, comme un hommage et comme une réparation dans la cathédrale même de la ville [1].

Boccace enfin n'avait-il pas décrit presque d'après nature l'extérieur et les manières du poète, et ne trouvait-on pas dans cette description comme un authentique portrait? « Dante était de taille moyenne et légèrement voûté; sa démarche était noble et grave, son air bienveillant et doux. Il avait le nez aquilin, les yeux grands, la figure longue et la lèvre inférieure un peu saillante sur la lèvre supérieure. Il avait le teint très brun, les cheveux noirs et épais. Sa physionomie était celle d'un homme mélancolique et pensif. Naturellement rêveur et taciturne, il ne parlait guère à moins d'être interrogé, et, souvent absorbé dans ses réflexions,

la fresque restaurée du Bargello, qu'il faut regarder pour connaître le Dante de Giotto.

1. Le portrait de Giotto, au Bargello, étant aujourd'hui méconnaissable, c'est à la peinture de Michelino qu'il faut recourir pour avoir l'impression la plus approximative de l'œuvre originale et comme un reflet direct de cette œuvre.

il n'entendait pas les questions qui lui étaient faites. Il aimait passionnément tous les beaux-arts, ceux même qui, comme la peinture, n'avaient pas un rapport immédiat avec la poésie. Il avait pris, dans sa jeunesse, des leçons de Cimabue, et il fut ensuite très lié avec Giotto. Il eut de même des liaisons intimes avec les musiciens et les chanteurs renommés de son temps. Doué lui-même d'une belle voix, il chantait agréablement et chantait volontiers; c'était sa manière favorite d'épancher les émotions de son âme, surtout quand elles étaient douces et heureuses. »

Les deux portraits de Dante, dans la *Chambre de la Signature*, sont d'accord avec tous ces documents, quoiqu'ils ne reproduisent strictement aucun d'eux.

PORTRAIT DE DANTE DANS LA DISPUTE DU SAINT-SACREMENT. — Raphaël, en plaçant Dante au milieu des docteurs et des saints, dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, devait lui imprimer une solennité particulière et comme un redoublement d'austérité. Dante apparaît là comme le revenant des mondes invisibles. Depuis le cercle le plus sombre et le plus profond de l'Enfer jusqu'à la sphère la plus lumineuse et la plus élevée du Paradis, il a eu le secret de Dieu sur les destinées de l'âme humaine, et il voit dans l'Eucharistie la source et l'explication de tous les mystères. Ce n'est pas le Dante des colères et des invectives, c'est le Dante du Purgatoire et du Paradis, c'est le poète dont les chants, d'une incomparable douceur,

s'éclairent de la lumière d'un sourire *col lume d'un sorriso*[1]. Il se montre de profil à droite, sur un second plan. On ne voit que sa tête, qui est coiffée de la cape rouge et couronnée de lauriers. Les traits sont presque décharnés, et cependant détendus déjà comme pour l'éternel repos. On dirait que le terrible et bienheureux voyage a consumé le voyageur, mais qu'en même temps l'esprit, tout entier au mystère de l'Amour, donne un redoublement d'ardeur à ce corps épuisé. L'œil a une profondeur et une pénétration singulières, un éclat surnaturel, et il en sort comme un regard d'outre-tombe; le nez est plus accentué que dans le portrait de Giotto; la bouche est aussi plus rentrée, la lèvre inférieure plus proéminente, le menton plus saillant, la joue plus creuse et plus sillonnée de rides. L'effort de l'intelligence a pour ainsi dire altéré ce visage, mais l'empreinte douloureuse dont il l'a marqué est presque divine.

Dans le plus grand de ses poètes, l'Italie reconnaissait le *docteur des vérités éternelles*. Dante avait inauguré la langue vulgaire, en concentrant dans un seul et beau type les quatorze dialectes de la Péninsule, et il avait porté du même coup la poésie jusque dans les hautes régions de la théologie. C'était justice de le rapprocher de saint Thomas d'Aquin et de saint Bona-

1. Vincendo me col lume d'un sorriso
Ella mi disse : Volgiti ed ascolta :
Chè non pur ne' miei occhi è paradiso.
(*Paradiso*, XVIII, 19.)

venture dans la ***Dispute du Saint-Sacrement***, car la ***Somme théologique*** et la ***Bible des pauvres***, longtemps regardées comme inconciliables, apparaissaient grâce à lui comme faisant partie du même tout. En introduisant le poète dans le sanctuaire même de l'orthodoxie catholique, à côté du ***Docteur séraphique*** et de l'*Ange de l'École*, Raphaël donnait par avance un solennel démenti à ceux qui voudraient faire de Dante un révolté, presqu'un hérétique, et qui, forts de quelques paroles amères échappées au cœur ulcéré de l'illustre proscrit, tenteraient de mettre leurs erreurs sous la sauvegarde de ce grand nom; travaillant sous l'œil des papes, il affirmait que Dante avait sa place marquée dans ce concile idéal où la terre et le ciel se confondent dans l'adoration de l'Eucharistie.

PORTRAIT DE DANTE DANS LE PARNASSE. — Le laurier poétique, que Dante avait si ardemment souhaité recevoir à Florence sur les fonts de son baptême, dans son beau Saint-Jean[1], Raphaël, au nom de l'Église et de l'Italie, le lui a conféré dans le *Parnasse* du Vatican. Dante, dont la figure de profil à droite apparaît ici tout entière, est vêtu d'une longue robe rouge. La tête coiffée du bonnet de docteur et le front ceint de la couronne de laurier, il s'avance sur les pas de Virgile et parvient au

1. Con altra voce omai, con altro vello
Ritornerò poetà, ed in sul fonte
Del mio battesmo prenderò 'l cappello.
(*Paradiso*, xxv, 7.)

sommet de la montagne sainte. Ce sont les mêmes traits si bien caractérisés que nous connaissons déjà, portant encore l'empreinte d'une noble souffrance, mais avec plus de calme et de sérénité. La poésie détend et pacifie ce visage, que l'on voyait tout à l'heure contracté par les hautes spéculations de la théologie. On reconnaît cette démarche noble et grave décrite par Boccace, cet air bienveillant et doux, cette physionomie mélancolique et pensive, cette nature rêveuse et absorbée qui n'entendait rien en dehors de ce qui chantait en elle[1]. Dante est là comme au milieu de sa propre création, en pleine Renaissance et en pleine antiquité. C'est un beau spectacle que celui des muses et des poètes de tous les âges entourant ce grand esprit, semblables à ces ombres illustres avec lesquelles il échange de mystérieuses paroles dès les premiers pas de sa visite aux enfers. On croit entendre parler le poète lui-même lorsqu'il dit : « Nous nous acheminâmes, mon guide[2] et moi, au devant la clarté... et nous arrivâmes sur un pré de fraîche verdure. Il y avait là des ombres aux regards lents et recueillis; leur extérieur était plein d'autorité; elles parlaient rarement et d'une voix suave. Nous nous retirâmes

1. Voir à Florence, dans la collection du musée des Offices, le beau dessin de cette figure.

2. C'est Virgile qui sert de guide à Dante à travers les cercles infernaux. En revêtant d'une sorte d'auréole le poète mantouan jusqu'à faire de lui le symbole profane du beau, Raphaël suivait non seulement la tradition de la Renaissance, mais celle aussi du moyen âge.

dans un des coins de cette prairie, dans un endroit élevé et lumineux, d'où l'on pouvait apercevoir tout ce qu'il y avait à l'entour. Là, debout sur la verdure émaillée, me furent montrées les grandes âmes, et du bonheur de les avoir vues je tressaille encore en moi-même[1]. »

Les deux portraits de Dante peints par Raphaël dans la *Chambre de la Signature* sont conformes l'un à l'autre sans être identiques. Celui de la *Dispute du Saint-Sacrement* est plus strict et plus littéral que celui du *Parnasse*, il est en outre d'une exécution moins indépendante. Le pinceau du maître, sans être moins scrupuleux dans le second de ces portraits, s'y montre plus libre et plus dégagé que dans le premier. Ces figures, loin de se nuire, se complètent mutuellement. Tout en respectant avec rigueur les indications fournies par ses devanciers et par les contemporains

1. Così n'andammo insino alla lumiera,
. . . .
Giugnemmo in prato di fresca verdura :
Genti v' eran con occhi tardi e gravi,
Di grand' autorità ne' lor sembianti :
Parlavan rado, con voci suavi.
Traemmoci così dall' un de' canti,
In luogo aperto, luminoso ed alto,
Sì che veder si potean tutti quanti.
Colà diritto, sopra 'l verde smalto,
Mi fur mostrati gli spiriti magni,
Che di vederli in me stesso m' esalto.

(*Inferno*, IV, 103, 111 sqq.)

mêmes du poète, Raphaël a créé un type que l'histoire a gardé comme la vérité même. L'esprit, le caractère, le génie, les souffrances, toute la vie physique et morale de l'homme, sont résumés et comme simplifiés dans ces images.

Aucun peintre n'a mieux compris l'aristocratique figure du Dante. Raphaël, en la peignant, ne semble-t-il pas s'être souvenu de cette apostrophe du poète en présence de son aïcul qu'il rencontre dans le Paradis : « O noblesse du sang! quoi d'étonnant que les hommes là-bas, sur la terre, en soient si fiers, puisque j'en ai éprouvé de l'orgueil jusque dans le ciel[1] ? » Voilà bien aussi ce grand visionnaire « dont toute la foi fut la foi du passé et dont toutes les œuvres devaient être des œuvres d'avenir » ! Voilà bien ce pauvre grand homme qui, « conservateur par ses convictions et novateur par son génie, n'a fait qu'évoquer les esprits qu'il croyait conjurer et hâter l'avènement d'un ordre de choses qu'il

1. O poca nostra nobiltà di sangue,
Se gloriar di te la gente fai
Quaggiù, dove l'affetto nostro langue,
Mirabil cosa non mi sarà mai :
Chè là, dove appetito non si torce,
Dico nel cielo, io me ne gloriai.

Il est vrai que Dante, en aristocrate intelligent, ajoute aussitôt : « Tu es certes (ô noblesse !), un manteau qui raccourcit vite, car, si de jour en jour tu n'y ajoutes un morceau, le temps rôde à l'entour avec ses ciseaux. »

Ben se' tu manto che tosto raccorce,
Sì che, se non s'appon di die in die,
Lo tempo va d'intorno con le force.

(*Paradiso*, xvi, de 1 à 9.)

repoussait de tous ses instincts »! Voilà bien le plus sublime et le plus tragique de tous les utopistes du passé, témoignant de la vanité de son idéal par l'immortalité même de son chef-d'œuvre [1].

Dante appartient à la fin de ce XIII[e] siècle qui est, pour notre Occident, le point de départ d'une transformation décisive, dont Raphaël marque comme le point d'arrivée dans la *Chambre de la Signature.*

IV

PÉTRARQUE DANS LE PARNASSE.

Les *Triomphes* de Pétrarque ayant inspiré l'idée des fresques peintes dans la première chambre vaticane, il était tout naturel que la personne même de Pétrarque se rencontrât dans une de ces fresques et particulièrement dans la fresque du *Parnasse*. Pétrarque se trouve, en effet, dans le groupe de gauche, vis-à-vis de Sapho, entre deux figures assez arbitrairement désignées comme représentant Corinne et Alcée. L'amant de Laure est relégué sur un plan secondaire, comme il convient à un Italien du XIV[e] siècle qui fait les honneurs du Vatican à des classiques tels que l'ancêtre

1. Voir, dans la *Revue des Deux Mondes* des 15 janvier, 15 février, 15 mars et 1[er] avril 1880, les belles études que M. Julian Klaczko a publiées sur Dante, sous le titre de *Causeries florentines*.

poétique d'Horace et l'élève de la poétesse Myrtis de Béotie. De Pétrarque, on ne voit que la tête, qui est presque de face, tournée légèrement vers la gauche, coiffée de la cape et parée du laurier dont elle fut couronnée à Rome le jour de Pâques de l'année 1341. Les traits, réguliers et nobles, empreints de bienveillance et de sérénité, révèlent un homme parvenu à son apogée moral aussi bien qu'à tout son développement physique. Les yeux, qui regardent vers la gauche, sont intelligents et doux. Les joues sont soigneusement rasées; un certain embonpoint leur donne l'apparence de la santé, mais ne leur imprime rien de lourd. L'ombre et la lumière enfin se posent avec calme sur ce beau visage, dont le sentiment est grave, mélancolique même, sans tristesse cependant. Si ce portrait est vrai de tous points selon la nature, c'est que la nature avait été prodigue de ses dons en faveur de Pétrarque.

Que Raphaël ait voulu, dans cette figure, représenter Pétrarque, cela ne paraît pas douteux, tant la tradition est constante relativement à ce portrait, tant aussi le visage du poète se rapproche d'un type universellement convenu. Raphaël a-t-il trouvé des documents originaux? N'a-t-il pas eu lui-même sa part, sa très grande part, dans la création d'une image presque conventionnelle, qui a passé depuis pour authentique? Il est difficile de le dire avec précision. Il n'en est malheureusement pas du portrait de Pétrarque comme de celui de Dante. Si les preuves sont irrécusables en faveur de celui-ci, elles sont sans valeur pour celui-là.

Simone Memmi[1], au point de vue des relations amicales, a pu être pour Pétrarque ce que Giotto avait été pour Dante. Pétrarque, dans deux de ses sonnets[2] et dans une de ses lettres familières[3], témoigne de son intimité avec Simone. Sur la demande de Pétrarque, Memmi avait fait le portrait de Laure. Peut-être fit-il aussi celui de Pétrarque; mais, si ce portrait a existé, qu'est-il devenu? Le portrait généralement cité comme celui de l'auteur des *Sonnets*, dans la fresque représentant *l'Église militante et l'Église triomphante* à Santa-Maria-Novella[4], est d'une authenticité plus que douteuse. En admettant que cette fresque soit de Simone Memmi[5]

1. Simone di Martino.

2. Per mirar Policleto a prova fiso,
Con gli altri ch 'ebber fama di quell' arte.
. . . .
Quando giunse a Simon l'alto concetto
Ch' a mio nome gli pose in man lo stile.

(*Sonetti* LVII et LVIII, part. I.)

3. Voir, dans le livre V, la lettre qui commence par ces mots : *Non sum nescius...*

4. Dans la *Capella degli Spagnuoli*. (Vasari, t. II, p. 90.)

5. On a soutenu, en s'appuyant sur le testament de Guidalotti, que cette fresque ne pouvait être de Simone Memmi. Simone mourut en 1344, et le testament de Guidalotti, daté de 1355, dit qu'à cette date les fresques de la chapelle des Espagnols étaient encore en cours d'exécution. Cependant, comme il y a dans cette chapelle des fresques de deux mains différentes, comme il est certain que Taddeo Gaddi peignit une grande partie de ces fresques et comme Taddeo vivait encore en 1366, il est fort possible que Guidalotti n'ait voulu mentionner que les peintures de ce maître. (Vasari, t. II, p. 89, note 4.)

et qu'elle ait été peinte, ainsi qu'on le prétend, avant 1339, c'est-à-dire avant le départ de Simone pour Avignon[1], il est impossible de croire qu'elle contienne le portrait de Pétrarque, puisque ce fut en Provence seulement que le maître siennois vit le poète pour la première fois. On ne peut donc prendre au sérieux le prétendu portrait introduit dans la *Chapelle des Espagnols* et voilà dès lors à néant le document auquel on attribuait le plus d'autorité[2].

A défaut de portraits dus à des maîtres connus, il faut recueillir avec soin les témoignages anonymes laissés dans certains manuscrits contemporains du poète. Tel est le précieux portrait en miniature encadré dans une des lettres majuscules (la lettre S) d'un des manuscrits latins de la Bibliothèque nationale de Paris[3]. La tête de Pétrarque se montre là tout encapuchonnée, de trois quarts à droite, empreinte d'un sentiment profond. Les traits sont graves et sévères, mélancoliques et presque ascétiques, marqués déjà par la vieillesse, fatigués et comme découragés de la vie, sans trop de contradictions d'ailleurs avec ce qu'ils sont dans le

1. Vasari, t. II, p. 90, note 1.

2. On cite également, dans cette fresque, le portrait de Laure, qu'il serait tout aussi difficile d'y rencontrer que celui de Pétrarque. Dans cette figure de femme habillée de vert, avec une petite flamme brûlant entre la poitrine et la gorge, le peintre aurait fait allusion aux plaisirs sensuels, et il se serait autorisé, pour cette représentation, d'images analogues par lesquelles les anciens personnifiaient quelquefois Vénus. (Vasari, t. II, p. 90, note 1.)

3. N° 6069. T.

Parnasse, mais bien loin de la majestueuse sérénité qu'ils ont dans cette fresque. Toutes proportions gardées entre la forme sèche et guindée d'un obscur *trecentista* et l'art achevé du plus grand des peintres à l'apogée de la Renaissance, on peut avec profit rapprocher ces deux portraits et trouver entre eux certaines analogies[1]. — On signale encore un portrait de Pétrarque, de profil à droite, dans un autre manuscrit latin de notre Bibliothèque nationale[2]; mais cette image, outre qu'elle n'est déjà plus contemporaine du poète, est à une trop petite échelle et d'une exécution trop sommaire pour qu'on puisse se prononcer sur la ressemblance. — Il en est de même du portrait gravé par Baccio Baldini, dans sa représentation figurée des Planètes[3]. — Quant aux portraits placés dans les plus anciennes éditions de Pétrarque, sans leur attribuer une grande autorité, on peut affirmer qu'ils prouvent également en faveur de l'interprétation de Raphaël. — Restent le portrait que l'on montre dans la sacristie de l'église Sainte-Justine à Padoue[4] et les portraits gravés d'après divers tableaux provenant des galeries Domenico Manni, Bianconi, etc., etc., ayant tous entre eux

1. Le portrait du manuscrit latin est reproduit, en chromolithographie, dans *le Moyen âge et la Renaissance,* t. II, pl. XX. Il a été d'ailleurs photographié sur le manuscrit même à l'occasion du centenaire de Pétrarque, et se trouve, ainsi reproduit, dans la collection des portraits de la Bibliothèque nationale.

2. Nouvelles acquisitions latines. N° 177.

3. Planète de Jupiter.

4. Dans ce portrait, Pétrarque porte l'habit ecclésiastique.

un air de parenté qui permet de croire à une origine identique. Dans tous ces portraits, la physionomie du poète exprime une intention à peu près semblable. Il y avait donc au commencement du XVIe siècle une image de Pétrarque universellement acceptée depuis cent cinquante ans déjà. Raphaël, en la reproduisant dans sa fresque, lui a donné une autorité décisive, et quand il s'est agi depuis lors de faire le portrait de Pétrarque, on ne s'est point écarté de ce modèle.

V

BOCCACE DANS LE PARNASSE.

Une tradition, constante aussi à partir du XVIe siècle, veut que Raphaël ait introduit Boccace dans le Parnasse[1]. Boccace serait sur un second plan à droite, presqu'au sommet de la montagne consacrée aux Muses, à l'ombre du bosquet de lauriers qui ombrage cette partie de la fresque[2]. On ne voit que la tête, qui est de trois quarts à droite et couronnée de lauriers : le regard semble absorbé dans la contemplation intérieure; les traits

1. « Evvi... il divinissimo Dante, il leggiadro Petrarca e lo amoroso Boccaccio, che vivi sono; il Tibaldeo similmente, ed infiniti altri moderni... » Vasari, t. VIII, p. 18. — Voir également Bellori, Bottari, Montagnani, etc.

2. Ce serait le personnage de Térence, dans lequel il faudrait reconnaître les traits de Boccace.

sont réguliers, fins, spirituels, graves néanmoins, et comme voilés de mélancolie; la face n'a ni embonpoint ni maigreur.

Boccace méritait-il bien les honneurs du Parnasse? Est-ce bien là le portrait de Boccace?

A la distance où nous sommes du XIV[e] siècle, nous nous étonnons de voir Boccace prendre rang à côté des plus grands poètes de la Grèce et de Rome. Nous nous disons que Boccace, admirable conteur, a été assez médiocre poète et que, si le *Décaméron* est encore universellement connu, la *Théséïde* a été bien vite oubliée[1]. Boccace, cependant, forme avec Dante et Pétrarque une sorte de trinité littéraire, dont les contemporains de Jules II ne pouvaient distraire un des membres. Il avait été un des promoteurs les plus ardents de l'antiquité, et avait professé pour Homère un culte aussi fervent que pour Dante. Il avait donc, à ce point de vue, sa place marquée dans une fresque qui exaltait, au nom de la Renaissance italienne, toutes les gloires poétiques de l'humanité.

Raphaël avait-il des renseignements qui lui permissent de faire de Boccace un portrait véridique? Cela est douteux. Le portrait de Boccace est bien plus problématique encore que celui de Pétrarque. De portraits de Boccace contemporains de Boccace lui-même, on

1. La *Théséïde* est une épopée en douze chants sur l'amour d'Archytas et de Palémon pour l'amazone Émilie, contemporaine de Thésée. On trouve dans ce poème le premier exemple de l'*ottava rima*.

n'en connaît pas. Si quelque *trecentista* a reproduit les traits du charmant conteur, cette œuvre est ignorée ou perdue. Les artistes du XVe et du XVIe siècle ont-ils pu recueillir quelques documents qui les missent à même de faire autre chose que des portraits de fantaisie? On ne sait. Cependant la plupart d'entre eux, quand ils ont essayé de faire le portrait de Boccace, se sont ralliés à un certain type, dont Raphaël lui-même a fourni dans le Parnasse un des plus beaux exemplaires. Le portrait gravé par Baccio Baldini à la fin du XVe siècle[1] n'est pas en contradiction avec le portrait gravé par Robert Boissart à la fin du XVIe, et ni l'une ni l'autre de ces estampes n'infirme par rien de très notable le portrait placé dans la fresque vaticane[2]. Sans pouvoir à coup sûr reconnaître dans cette fresque le portrait de Boccace, on peut y voir le reflet d'une tradition et y trouver aussi une indication pittoresque qui a pour elle quelque apparence de vérité.

Avec Dante, Pétrarque et Boccace, l'iconographie du XIVe siècle a tout dit dans la *Chambre de la Signature.* C'est au XVe siècle maintenant à réclamer ses portraits[3].

1. Voir l'estampe représentant la planète de Jupiter, où Boccace est en compagnie de Dante et de Pétrarque.

2. Quant au portrait de Titien, qui aurait servi de modèle à la belle estampe de Corneille Van Dalen le Jeune vers le milieu du XVIIe siècle, c'est arbitrairement qu'on lui a donné le nom de Boccace. — Il en est de même du Boccace que l'on signale dans le tableau du Primatice intitulé le *Concert,* au musée du Louvre (*École d'Italie,* n° 315).

3. Le premier portrait que nous aurions à mentionner pour le

VI

BESSARION DANS L'ÉCOLE D'ATHÈNES.

Un vieillard à longue barbe, haut de taille et majestueusement drapé dans un ample manteau, commande le groupe des disciples qui se pressent à côté

xv[e] siècle serait celui de fra Giovanni de Fiesole, si nous ne regardions ce portrait comme apocryphe. Certains critiques ont nommé Beato Angelico parmi les personnages que Raphaël a placés dans la *Dispute du Saint-Sacrement :* « A l'extrémité gauche du tableau est le portrait du bienheureux dominicain fra Angelico de Fiesole. » (Passavant, t. I[er], p. 117.) Il y a là une erreur évidente. Les portraits de Beato Angelico sont connus ; le contrôle, par conséquent, est facile. Sans parler de la figure du peintre dominicain sculptée sur sa pierre tombale, dans l'église de la Minerve à Rome, Luca Signorelli a laissé un très fidèle portrait de fra Giovanni dans la fresque de l'*Antéchrist,* à la cathédrale d'Orvieto. (Luca Signorelli s'est représenté, dans cette fresque, à côté de fra Giovanni.) La tête de Beato Angelico affecte un caractère assez effacé, on pourrait presque dire assez ordinaire. Le sentiment intérieur, si intense dans l'âme du *frate,* ne se manifeste par rien d'extérieur et il n'y a rien de saillant dans les traits : le front semble d'intelligence moyenne ; les yeux n'ont rien de beau et le regard rien de saisissant ; le nez, un peu long et pointu, est de forme vulgaire ; la bouche est molle de contour et nulle d'expression. Comment, dès lors, reconnaître Jean de Fiesole dans ce moine aux traits énergiquement caractérisés de la fresque vaticane ? Comment retrouver quelque chose de la monotone quiétude de fra Angelico dans cet ardent visage, dans ce front tendu et sillonné de rides, dans ces yeux levés au ciel avec passion, dans ces lèvres contractées, dans ce menton carré et anguleux, dans ces joues creu-

d'Aristote dans l'*École d'Athènes*. Ce vieillard, dont le crâne est complètement chauve et dont les traits sont réguliers et beaux, est désigné depuis le XVI[e] siècle comme représentant Bessarion. Est-ce bien là le portrait de cet ardent propagateur des lettres grecques au XV[e] siècle? On n'a aucune donnée certaine qui permette de répondre nettement à cette question. Ce qui fait pencher pour l'affirmative, c'est que le portrait de Bessarion se trouvait dans une des fresques que Jules II fit détruire pour faire place aux fresques de Raphaël dans les chambres voisines de la *Chambre de la Signature*. Ces fresques, qui contenaient un grand nombre de portraits authentiques[1], étaient l'œuvre de

sées par la souffrance? Non, rien ne motive une semblable confusion. Elle est d'ailleurs de source toute moderne et ne repose sur aucune tradition. Les auteurs anciens, à commencer par Vasari, ne disent mot de fra Angelico à propos de la *Dispute du Saint-Sacrement*. Le portrait de Jean de Fiesole, dans une fresque consacrée à l'exaltation de la Renaissance, aurait même paru un non-sens aux contemporains de Raphaël. L'esprit de fra Giovanni était contraire à l'esprit du XVI[e] siècle. Si, depuis une cinquantaine d'années, nous nous sommes repris d'amour pour les maîtres primitifs, rappelons-nous qu'ils ont été entourés, pendant trois siècles et demi, d'une indifférence coupable et à peu près complète. Souvenons-nous que Jules II, pour faire place à Raphaël, jetait bas sans pitié les fresques de Pietro della Francesca, de Luca Signorelli, de Bramantino da Milano et de l'abbé d'Arezzo. En présence de tels actes d'indifférence, nous dirions aujourd'hui de barbarie, il est difficile d'admettre que l'idée soit venue à Raphaël d'introduire au Vatican le portrait du plus fervent des *quattrocentisti?* Il faut donc reléguer dans le domaine de la chimère ce prétendu portrait.

1. Outre le portrait de Bessarion, il y avait ceux du roi de

Pietro della Francesca, de Luca Signorelli, de Bramantino da Milano, d'Antonio Razzi, de dom Bartolommeo della Gatta et de Pérugin[1]. Ne pouvant sauver les peintures dans leur entier, Raphaël voulut au moins conserver les portraits et les fit copier[2]. Il eut donc en mains un portrait de Bessarion, et, une fois en possession d'un pareil document, il put et dut même honorer à son tour un des hommes qui avaient le mieux mérité de la Renaissance italienne.

Né à Trébizonde dans les dernières années du XIV[e] siècle, Bessarion, après avoir été le disciple du platonicien Gemistus, était devenu lui-même le plus fervent des adeptes de Platon. Évêque de Nicée, délégué comme théologien grec au concile de Ferrare, nommé cardinal par Eugène IV, ayant passé par les plus hautes charges de la cour romaine, il avait fait de ses grandes richesses un très noble emploi, avait fondé à Rome une académie célèbre et légué à la

France Charles VIII, de Niccolò Fortebraccio, d'Antonio Colonna, prince de Salerne, de Francesco Carmignuola, de Giovanni Vittellesco, de Battista da Canneto, etc.

1. Pietro della Francesca et Bramantino da Milano avaient travaillé dans les *stanze* vaticanes sous Nicolas V, Bartolommeo della Gatta et Luca Signorelli sous Sixte IV, Pérugin et Sodoma au commencement du pontificat de Jules II. Les fresques de Bramantino et de Pietro della Francesca étaient dans la *chambre d'Héliodore*. (Voir ce que Vasari dit de Bramantino dans la Vie de Pietro della Francesca.)

2. A la mort de Raphaël, Jules Romain hérita de ces portraits dessinés, qu'il donna ensuite à Giovio. (Voyez Longhena, traduction italienne de Quatremère de Quincy.)

République de Venise la plus riche collection de manuscrits grecs qu'on eût encore recueillie[1]. Ses ouvrages grecs et latins étaient renommés, et l'on se souvenait encore de l'ardente polémique qu'il avait soutenue contre George de Trébizonde, le *calomniateur de Platon*[2]. Rien donc que de vraisemblable dans la tradition relative à ce portrait. Les arts du dessin en ayant d'ailleurs accepté la responsabilité depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours[3], il est difficile de ne pas l'adopter aussi dans cette étude. Mais pourquoi Raphaël a-t-il placé du côté d'Aristote un des plus zélés partisans de Platon? Est-ce seulement pour obéir aux convenances pittoresques de sa fresque et parce que cette figure vénérable autant que grandiose faisait mieux ici que là? Ne serait-ce pas plutôt que, travaillant au nom d'une doctrine essentiellement large et universelle, il ait voulu confondre les uns avec les autres les disciples des deux plus grands philosophes de l'antiquité grecque? Comment arriver à la certitude dans ces délicates questions d'iconographie? A défaut de preuves, ne peut-on pas tout supposer[4].

1. Platina rapporte que cette collection avait coûté trente mille écus d'or.

2. Le traité qu'il écrivit à cette occasion était intitulé : *Contre le calomniateur de Platon.*

3. Toutes les gravures qui représentent Bessarion, à commencer par le portrait gravé pour l'ouvrage de Paolo Giovio, reproduisent le portrait placé dans l'*École d'Athènes.*

4. On s'est autorisé de la longue barbe que porte cette figure,

VII

SAVONAROLE
DANS LA DISPUTE DU SAINT-SACREMENT.

Dans la partie gauche de la *Dispute du Saint-Sacrement,* derrière la figure de Dante et sur le même plan, c'est-à-dire sur un second plan, se trouve un groupe de trois moines, au milieu duquel on remarque un dominicain, que les contemporains de Raphaël et tous les historiens, à commencer par Vasari, ont désigné comme représentant Savonarole. Que Raphaël ait introduit en sous-ordre et derrière les docteurs de l'Église l'ardent apôtre de la liberté florentine, cela se conçoit parfaitement sous Jules II, qui détestait la mémoire d'Alexandre VI. Depuis six ans un retour de l'opinion contre une sentence injuste se produisait

pour vouloir y reconnaître aussi Bembo. Mais Bembo, ainsi qu'il le dit dans une lettre au Titien, ne laissa croître sa barbe que longtemps après 1510. De plus, Bembo, poète, historien et nullement philosophe, n'avait que faire dans l'*École d'Athènes*. Né en 1470, il n'avait en outre que trente-neuf ans au moment où Raphaël décorait de fresques la *Chambre de la Signature,* et ne pouvait être représenté dans ce vieillard à longue barbe blanche et au front presque chauve. Bembo, enfin, ne vint se fixer à Rome que sous Léon X. Cette dernière raison, il est vrai, ne serait pas tout à fait concluante, car Bembo, qui avait été un des hôtes de prédilection du duc d'Urbin Guidobaldo, était intimement connu de Raphaël, avant même que Raphaël eût été appelé à Rome, en 1508.

au grand jour. Le chevalier Marmi l'avait provoqué le premier en répandant publiquement des fleurs sur le lieu de supplice du courageux moine. A Rome même, dès l'année 1500, on vendait des médailles à l'effigie du *glorieux martyr,* et Jules II venait de déclarer hérétique quiconque attaquerait Savonarole. En rendant hommage au prieur de Saint-Marc, Raphaël acquittait en outre une dette de cœur envers fra Bartolommeo, qui avait conservé comme un culte le souvenir du fougueux dominicain. Rien donc de plus naturel à tous égards que de trouver un portrait de Savonarole dans la *Dispute du Saint-Sacrement,* surtout quand on considère que ce portrait est relégué sur un plan très secondaire.

Avant de regarder Savonarole dans la fresque de Raphaël, il importe de le considérer tel que l'ont vu ses contemporains, tel aussi que l'ont représenté ses apologistes.

Le plus authentique des portraits de Savonarole a été gravé, du vivant même de Savonarole, sur la face d'une médaille, dont le revers rappelle la vision qui apparut au réformateur pendant l'année 1492[1]. La tête

1. En 1492, « tandis qu'il prêchait l'Avent, Savonarole eut un songe qui ressemblait à une vision, et qu'il n'hésita pas à regarder comme une révélation divine. Il crut voir, au milieu du ciel, une main tenant une épée sur laquelle étaient inscrits ces mots : *Gladius Domini super terram cito et velociter.* Il entendit des voix claires et distinctes qui promettaient aux bons la miséricorde, menaçaient de châtiments terribles les méchants, et criaient que la colère de Dieu était près d'éclater. Tout à coup l'épée se tourne vers la terre;

est de profil à gauche; le capuchon couvre le crâne et ne laisse paraître qu'une seule mèche de cheveux; la ligne du front est mouvementée, creusée par la passion, par la souffrance aussi; le regard est pénétrant, l'œil rempli d'ardeur; le nez est tombant et très fortement arqué; la bouche est vive d'expression, avec la lèvre supérieure mince et fine, tandis que la lèvre inférieure est épaisse et proéminente; le menton est pointu et vigoureusement accentué; les joues, aux pommettes saillantes, sont ravagées par la fatigue, mais sans exagération de maigreur; l'oreille est d'une bonne forme. On sent que ce portrait a été pris sur le vif, en pleine

l'air s'obscurcit; il tombe une pluie d'épées, de flèches et de fer; on entend le bruit sinistre du tonnerre, et toute la terre est en proie à la guerre, à la famine, à la peste. Puis la vision disparaît, laissant à Savonarole l'ordre d'avertir impérieusement les hommes, de leur inspirer la crainte du Seigneur, de leur faire demander à Dieu, par la prière, des pasteurs dévoués au salut des âmes égarées ». (*Jérôme Savonarole et son temps,* par M. Pasquale Villari, traduit par M. Gustave Gruyer, t. Ier, p. 192.) Cette vision fut représentée au revers des médailles gravées à l'effigie de Savonarole. Sur la médaille dont nous parlons, on lit, d'un côté : *Hieronymus Sav. fer. vir doctiss. ordinis predicatorum,* et de l'autre : *Sup. terram cito et velociter gladius Domini.* Cette médaille pourrait bien être celle que les Della Robbia firent du vivant même de Savonarole : *Lo ritrassero in quella maniera che ancora oggi si vede nelle medaglie.* (Vasari, éd. Sansoni, t. II, p. 181.) — On voit à Florence, au musée des Offices, et à Rome, au musée Kircher, deux beaux exemplaires du portrait de Savonarole exécuté par Giovanni delle Corniole. (Voir, sur les portraits de Savonarole, *les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarole,* par M. Gustave Gruyer, p. 109 et suiv.)

activité, en pleine sève, en pleine intelligence. Les luttes terribles de la vie ont mis une singulière énergie et jusqu'à de la grandeur dans cette tête, à laquelle la nature avait départi peu de distinction. Rien de délicat ni de choisi dans les traits, mais quelque chose de robuste et d'entraînant, qui dénote l'orateur populaire beaucoup plus que le prêtre, et respire la force plutôt que le génie.

A côté de cette médaille, il faut placer les deux portraits de Baccio della Porta.

Le premier fut peint du vivant de Savonarole, et porte l'accent de la vie. La tête, tournée à gauche comme dans la médaille, est d'une vérité parlante. Les traits, singulièrement vifs et passionnés, sont en parfait accord avec la médaille et produisent une impression identique[1]. Voilà, dans toute son évidence, la vérité vraie.

Voici, dans le deuxième portrait de fra Bartolommeo, la vérité conventionnelle et idéalisée. Cette peinture est postérieure à la mort de Savonarole. C'est un martyr qu'elle représente, un saint qu'elle célèbre. On trouve là déjà comme une apothéose[2]. Savonarole et

1. On lit au bas de ce portrait l'inscription suivante : *F. Hieronymi Ferrariensis a Deo missi prophetæ effigies*. Ce tableau appartint successivement à Filippo Salviati et à sainte Catherine de Ricci. C'est actuellement M. Ermolao Rubieri de Prato qui le possède. Il a été exposé, plusieurs années durant, dans une des cellules qu'habita Savonarole au couvent de Saint-Marc.

2. Ce portrait appartenait à l'église de Santa Maddalena in pian di Mugnone, près de Florence. Elle passa de là dans le couvent

saint Pierre martyr sont désormais deux gloires spirituelles, que tout bon dominicain doit confondre dans un même culte d'honneur. Représenter le saint sous les traits du réformateur semble chose toute naturelle. C'est ce qu'a fait fra Bartolommeo. La figure, coupée à mi-corps, porte la robe des dominicains. La tête, comme dans la médaille et comme dans le précédent portrait, est de profil à gauche, mais n'est plus encapuchonnée, et le crâne, soigneusement rasé, est fendu par une large blessure, d'où le sang coule jusque sur le visage : la ligne du front est haute et beaucoup plus calme; l'œil est levé au ciel et rayonnant de lumière ; le nez est tombant encore, mais d'une courbure beaucoup moins accentuée ; la bouche n'a plus la même vivacité ni la même passion; le menton, tout en conservant sa forme caractéristique, a quelque chose de moins saillant et de moins aigu; l'ossature des joues enfin est moins forte et moins accusée. Le peintre, cette fois, a imprimé à son héros moins d'énergie morale que par le passé, mais il lui a donné l'apparence de l'extase et le caractère de la sainteté. Il le voit dès lors avec les yeux de la foi. Ce n'est plus seulement un ami qu'il peint, c'est un saint qu'il prie. Tout en rappelant la réalité, il prend soin d'adoucir ce qu'elle avait de trop abrupt et de trop violent. Voilà donc des portraits qui présentent entre eux déjà de notables

de Saint-Marc et se trouve aujourd'hui dans la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Florence.

dissemblances et qui laissent place à bien des interprétations diverses. Pour peu qu'on incline ou vers l'un ou vers l'autre, on pourra, tout en s'autorisant de témoignages originaux, être loin de se trouver d'accord.

Dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, le personnage auquel on attribue le nom de Savonarole est loin d'être semblable au portrait peint par fra Bartolommeo après la mort du martyr dominicain, et diffère aussi des portraits exécutés du vivant même du réformateur. La tête est toujours de profil à gauche; mais le front est plus bas; la courbe du nez, tout aussi tombante, est plus molle et plus effacée; la bouche et le menton ont une accentuation qui exagère celle que donnent les documents authentiques. On a devant soi comme un Savonarole qui aurait eu le temps de vieillir et de se transformer en vieillissant : les chairs se sont affaissées; les joues, sans avoir pris beaucoup d'embonpoint, tombent et forment un double menton ; le col s'est épaissi; la couronne de cheveux, qui n'avait aucune solution de continuité dans le portrait peint par fra Bartolommeo, fait place à un commencement de calvitie. Il est difficile de reconnaître tout à fait Savonarole, et il est également difficile de le méconnaître complètement. Que la figure ainsi nommée depuis le XVI[e] siècle représente le martyr de la liberté florentine, cela est vraisemblable et nous avons donné la raison de cette vraisemblance. La tradition est constante et tous les historiens sont d'accord à cet égard. A ne considérer même que la fresque,

certains traits caractéristiques se retrouvent à travers de manifestes dissemblances. Or, en admettant que l'idée d'introduire Savonarole en un tel lieu soit venue à Raphaël ou lui ait été suggérée, cette idée a dû obtenir aussitôt l'approbation des uns et l'improbation des autres. Savonarole est un de ces personnages sur lesquels jamais on ne s'est entendu et jamais on ne s'entendra. Sa destinée, dans l'histoire, est d'être en butte à toutes les contradictions. Il n'est donc pas impossible que Raphaël ait été obligé de n'être vrai que par à peu près et de ne rappeler la réalité que de loin. Fra Bartolommeo avait tenté déjà une sorte de compromis avec la vérité naturelle ; Raphaël à son tour aurait fait dans cette voie un pas de plus... Nous le répétons : on ne saurait être trop sobre d'affirmations en matière d'iconographie; presque toujours on est contraint de se tenir sur le terrain mouvant des probabilités.

VIII

PORTRAIT DE BRAMANTE DANS LA DISPUTE DU SAINT-SACREMENT ET DANS L'ÉCOLE D'ATHÈNES.

Nous voici arrivés aux portraits des contemporains de Raphaël.

Dans l'*École d'Athènes*, au premier plan de la partie droite de la fresque, Archimède, un compas à la main, est

penché vers le sol et trace, sur une tablette posée à terre, une figure géométrique qu'il explique à ses élèves. Vasari dit expressément que, dans cette figure, c'est Bramante qu'il faut voir, et, dans son édition de 1568, il reproduit ce portrait en tête de la vie du célèbre architecte. Il oublie d'ajouter que le même personnage se reconnaît déjà dans la figure appuyée sur une balustrade à l'extrémité gauche de la *Dispute du Saint-Sacrement.*

Est-ce bien là le portrait de Bramante?... Nous touchons ici à un de ces problèmes qu'on ne peut résoudre qu'à l'aide de coefficients, à une de ces questions iconographiques à laquelle on ne peut répondre qu'au moyen de concessions et de compromis.

La tête du Bramante, de profil à droite et relevée vers l'autel, est vue presque de bas en haut dans la *Dispute du Saint-Sacrement;* la lumière vient du ciel et le regard est rayonnant de clarté à la vue de l'Eucharistie. Dans l'*École d'Athènes,* au contraire, la tête, de profil à gauche et courbée vers la terre, se présente de haut en bas; le regard est comme plongé dans les profondeurs de la science, cherche avec effort la lumière et ne la trouve qu'avec les seules forces de la raison naturelle. On retrouve de part et d'autre les mêmes traits et le même caractère de physionomie. On voit des deux côtés le même vieillard plein de force et en pleine activité d'intelligence, le front largement développé, l'œil beau de forme et profondément enchâssé, le nez bien dessiné, la bouche fine

et spirituelle, les lèvres légèrement rentrées par l'absence de dents, le menton ferme et soigneusement rasé, l'os maxillaire saillant sous la joue creusée de rides. Le même air de bienveillance et de bonté est répandu sur le visage. De part et d'autre aussi le crâne est chauve, sauf une demi-couronne de cheveux assez abondants encore et frisant naturellement. Deux dessins à la pointe d'argent montrent avec quel soin Raphaël avait étudié préalablement son modèle. Celui de ces dessins qui a été fait en vue de la *Dispute du Saint-Sacrement* est au musée du Louvre[1]; l'autre, qui a servi de préparation à l'*École d'Athènes*, appartient à la collection d'Oxford. Ils reproduisent avec une égale fidélité les traits particuliers et les caractères généraux qui viennent d'être signalés dans les fresques. Voilà le portrait que Vasari a copié comme un portrait authentique[2], en se bornant à substituer la robe de *Frate del Piombo*[3] au manteau classique dont Raphaël avait revêtu le fameux architecte. Vasari, né en 1512,

1. Passavant (t. II, p. 472) prétend qu'il ne faut pas voir le portrait de Bramante dans le dessin du Louvre. Mais alors il ne le faudrait pas voir non plus dans le dessin d'Oxford, car le même modèle a certainement été reproduit dans ces deux dessins, de même que dans les deux fresques.

2. Le dessin original de Vasari est au musée du Louvre.

3. Bramante avait été investi par Jules II de l'office du Plomb (*del Piombo*), et, à cette occasion, il inventa une machine pour sceller les bulles à l'aide d'une vis de pression. Lorsqu'il mourut, en 1514, ce fut Sébastien de Venise (*Sebastiano del Piombo*) qui lui succéda dans cette charge.

n'avait pu voir Bramante, qui mourut en 1514, mais il avait été à même de recueillir sur lui des renseignements de première main, et il est difficile d'admettre que, si près d'un homme aussi célèbre, il ait pu se méprendre. Cependant Caradosso, contemporain de Bramante, est une autorité avec laquelle il est indispensable de compter aussi, et l'on trouve de telles divergences entre le témoignage du graveur en médailles et celui de Raphaël, qu'il serait difficile de les mettre d'accord si l'on ne recourait à certaines suppositions.

La médaille de Caradosso n'est pas datée[1]; mais elle ne peut être antérieure à l'année 1505, puisqu'elle porte au revers la représentation de la basilique vaticane, et que c'est seulement en 1505 que Bramante fut nommé architecte de Saint-Pierre. Toutes les fresques de la *Segnatura* ayant été exécutées de 1508 à 1511, les portraits de Bramante contenus dans les deux premières en date parmi ces fresques ne sont que de quatre à cinq ans postérieurs à la médaille de Cara-

1. Le cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de Paris en possède un bel exemplaire. La face de cette médaille donne la tête de Bramante avec le haut du torse, qui est nu et coupé à la hauteur des pectoraux. On lit autour de ce portrait : BRAMANTES ASDRVVALDINVS. Le revers montre une figure de femme, assise et drapée, tenant de la main droite une longue règle et de la main gauche un compas. Cette figure personnifie l'architecture. Au fond, à droite, on aperçoit Saint-Pierre de Rome. Autour de cette composition on lit : FIDELITAS LABOR, deux beaux mots, qui résument une belle vie.

dosso. Or la différence d'âge que l'on remarque entre le portrait du médailleur et les portraits du peintre semble beaucoup trop considérable pour ce court espace de temps. Le Bramante de Caradosso a soixante ans et ne les paraît pas; le Bramante de Raphaël a soixante-cinq ans et paraît beaucoup plus que son âge. Caradosso montre un homme qui est encore dans toute sa force et dont la tête est pourvue d'une abondante chevelure; Raphaël représente un vieillard, dont le crâne dénudé ne garde plus derrière la tête qu'un reste de cheveux blancs. Donner tort à Caradosso ou à Raphaël est également impossible. On sait l'affection de Raphaël pour Bramante. L'intimité des relations de Caradosso avec l'architecte de Saint-Pierre est certaine aussi[1]. Caradosso, qui avait été l'orfèvre favori de Ludovic Sforza à la fin du xv[e] siècle, vint se fixer à Rome à partir de 1500, et fut, durant les pontificats de Jules II, de Léon X, d'Adrien VI et de Clément VII, l'orfèvre en titre de la papauté[2]. En 1505, Caradosso

1. Vasari ne parle de Caradosso que dans la vie de Francesco Francia, où, pour louer les ouvrages d'orfèvrerie de l'artiste bolonais, il les proclame dignes d'être comparés à ceux de Caradosso. On ne savait rien, pour ainsi dire, d'Ambrogio Foppa, surnommé Caradosso, jusqu'au jour où M. Eug. Piot, étudiant avec une rare sagacité les œuvres de cet éminent artiste, est parvenu à reconstituer l'histoire de sa vie. Grâce à M. Piot, nul doute n'est possible désormais sur les rapports de Caradosso avec Bramante. (*Le Cabinet de l'Amateur*, par M. Eug. Piot, n[os] 26, 29 et 30, 1863.)

2. Caradosso touchait à l'âge de quatre-vingts ans quand Benvenuto Cellini le vit à Rome en 1523 : « Cet homme me parut, dit Cellini, le plus grand maître que j'eusse jamais vu, et j'étais jaloux

était en rapports journaliers avec Bramante, tout comme Raphaël le fut de 1508 à 1511. Il est donc incontestable que le graveur en médailles et le peintre ont exécuté leurs portraits d'après nature. Dès lors, pour expliquer le grand changement survenu dans Bramante de 1505 à 1509, on ne voit guère que l'hypothèse d'une maladie qui l'aurait frappé entre ces deux dates et qui l'aurait vieilli de dix ans en quatre ans. On retrouve, du reste, d'incontestables analogies entre le portrait de Caradosso et celui de Raphaël. C'est, de part et d'autre, la même conformation du crâne, la même coupe de visage, et ce sont aussi les mêmes traits : le même front largement développé, le même œil vif et profondément enchâssé, la même bouche un peu rentrée, le même menton saillant. Le portrait gravé par Caradosso est plus durement accentué que le portrait peint par Raphaël. Est-il plus vrai pour cela? Qui le saurait dire aujourd'hui.

Quoi qu'il en soit, le Bramante des fresques vaticanes est celui dont on garde surtout le souvenir. On aime à se représenter ainsi le célèbre architecte, alors qu'arrivé au comble de la gloire et touchant au terme de la vie, il tendait généreusement la main aux vrais artistes dont il était le protecteur et l'ami. « Bramante était d'un caractère bienveillant. Il se plaisait à aider ceux qui l'approchaient, se liait d'étroite

de l'imiter plus que tout autre. » (Benvenuto Cellini, *Traité d'orfèvrerie*, traduit par M. Eug. Piot.)

amitié avec les hommes de talent et faisait tout ce qu'il pouvait pour leur être utile[1]. » Ainsi parle Vasari, en se conformant aux dires des contemporains, tels que Cesariano et Caporali[2]. Puis, ailleurs et avec ce manque de suite qui caractérise si souvent ses récits, l'auteur de la *Vie des peintres* raconte que Bramante, dans une intention perfide et pour préparer un échec au rival de Raphaël, aurait conseillé au pape de confier à Michel-Ange les fresques de la chapelle Sixtine[3]. Ces deux affirmations ne sont-elles pas contradictoires? Évidemment oui, et c'est ce qu'a parfaitement démontré le récent historien de Bramante[4], plus impartial et mieux informé que Vasari. Un fait paraît acquis maintenant, c'est que Jules II, d'après l'avis de Bramante, abandonna le projet de mausolée gigantesque dont l'exécution avait été confiée à Michel-Ange, et que, toujours sur les instances de Bramante, il chargea Michel-Ange de couvrir de fresques la voûte et les pendentifs de la Sixtine. afin de l'indemniser par un important travail de l'entreprise considérable à laquelle il lui demandait de renoncer. Il semble non moins sûr que

1. Vasari, t. VII, p. 138.

2. Caporali répète presque mot pour mot ce que Cesariano avait dit de Bramante. Ils affirment l'un et l'autre que Bramante était bon, qu'il aimait à protéger et à pousser les jeunes artistes. Caporali, dans le banquet imaginaire auquel il convie Pérugin, Pinturicchio, San Gallo, etc., fait égalemènt confirmer par ces artistes les qualités de cœur qui faisaient de Bramante un homme de bien.

3. Vasari, t. XII, p. 157.

4. M. le baron Henri de Geymüller.

Michel-Ange, loin d'en vouloir à Bramante de cette substitution de travaux, lui en fut reconnaissant et qu'il lui témoigna sa gratitude par une preuve éclatante. On croit, en effet, retrouver Bramante dans le prophète Joël[1], non pas le Bramante de Caradosso, mais le Bramante de Raphaël. Cette observation emprunte un caractère particulier de vraisemblance par la similitude du sens figuré des deux noms, Bramante en italien et Joël en hébreu désignant également l'homme qui par excellence désire et souhaite avec ardeur, élève incessamment vers le ciel de plaintives aspirations. Ainsi tomberait la partie du récit de Vasari compromettante pour la mémoire de Bramante... Ce qui est certain, c'est que Raphaël a payé une dette de cœur en reproduisant dans deux des fresques de *la Segnatura* les traits de Bramante, et qu'en les marquant de cette bonté dont il éprouva lui-même à un si haut point les effets, il a fait justice de ce qu'il y a de malveillant pour Bramante dans la narration de Vasari.

IX

PORTRAIT DE PÉRUGIN DANS L'ÉCOLE D'ATHÈNES.

A l'extrémité droite de l'*École d'Athènes*, on reconnaît Pérugin en compagnie de Raphaël. RAPHAEL

1. C'est à M. de Gueymüller que l'on doit cette récente et ingénieuse remarque.

SANZIO D'URBIN, ÉLÈVE DE PIETRO VANNUCCI DE CITTÀ DELLA PIEVE[1], telle est la signature, vivante encore pour ainsi dire, que Raphaël a mise dans un coin de sa fresque. C'était le plus bel hommage qu'il pût rendre à son maître.

L'authenticité de ce portrait n'est pas douteuse. Vasari la garantit en reproduisant ce portrait même en tête de la Vie de Pérugin, et tous les autres portraits de Pietro Vannucci la confirment également.

Le portrait de la galerie des Offices, qu'on peut prendre comme type de ces différents portraits, représente Pérugin dans la force de l'âge. La tête, de trois quarts à gauche, presque de face, est coiffée d'une barrette noire, posée sur des cheveux abondants et frisés ; les yeux regardent obliquement, en sens inverse du mouvement de la tête ; le nez est petit, large à sa base, et d'une ligne légèrement tordue ; la lèvre supérieure, par un mouvement d'habitude et peut-être de nature, est plus relevée à gauche qu'à droite, de sorte que la bouche a quelque chose d'oblique, comme les yeux ; le menton est double, la face pleine, et les joues sont soigneusement rasées[2]. La physionomie manque de distinction, exprime à la fois la ruse et la bonhomie, un assemblage assez difficile à pénétrer, dans lequel on retrouve quelque chose du marchand et

1. Pietro Vannucci était né à Città della Pieve ; mais Pérouse fut sa ville d'adoption et il y fonda son école.

2. La main gauche est posée sur une barre d'appui ; la main droite tient un papier sur lequel on lit : TIMETE DEUM.

de l'homme frotté aux gens d'église. Assurément Pérugin n'est pas flatté dans ce portrait. La nature y est littéralement, on pourrait dire servilement copiée[1].

Il n'en est pas de même du portrait peint dans la *Chambre de la Signature*. Pérugin est alors de dix à quinze ans plus âgé que dans le portrait des Offices; né en 1446, il avait soixante-quatre ans en 1510. Raphaël a su, tout en respectant la réalité, trouver dans la vieillesse de son maître l'ennoblissement de ce que la virilité présentait de vulgaire. La tête, tendue en avant comme par une contention d'esprit particulière, est coiffée d'une barrette, d'où s'échappent les ondes calmes d'une chevelure devenue grise. Le visage se montre de trois quarts faible à gauche. Ainsi se trouve atténué ce qu'il peut y avoir de trop large et de trop carré dans la face. Les yeux, qui regardent avec franchise, perdent ce qu'ils avaient d'oblique dans le précédent portrait, et ne conservent que leur remarquable faculté d'observation. Le nez ne saurait être d'une forme choisie, mais, vu maintenant presque de profil, il ne s'élargit plus comme tout à l'heure et semble n'avoir quasi rien de défectueux. La bouche garde son caractère spécial, il faudrait dire son vice particulier; mais, par une étrange habileté de dessin, la tendance qu'elle avait à se relever d'un côté plus

1. Un très beau et très célèbre portrait de Pérugin se trouve dans le Cambio de Pérouse. — M. Frizzoni croit avoir découvert encore un portrait de Pérugin dans la galerie Borghèse, à Rome. (Voir l'*Archivio storico italiano*, année 1879, t. IV, liv. V, p. 270.)

que de l'autre ne se manifeste plus que par une sorte de vibration qui imprime à la physionomie plus de mobilité, plus d'expression, plus de vie. La ligne du menton a de la fermeté, et les joues, ridées sans être flétries, sont d'un modelé remarquable. Une robe noire, sur laquelle est jeté un manteau bleu clair, compose le costume sous lequel apparaît cette figure de Pérugin, demeurée elle-même et devenue cependant presque majestueuse. Raphaël, en faisant le portrait d'un personnage qui lui était cher, a su en relever et en agrandir l'expression, donner aux traits plus de franchise sans rien trahir de leur ressemblance, mettre en lumière les qualités maîtresses d'un peintre, qui, malgré certaines défaillances routinières, demeure un des premiers dans la noble famille des *Quattrocentisti*.

X

PORTRAIT DE SANNAZAR DANS LE PARNASSE.

Tous les écrivains qui ont parlé du *Parnasse* de Raphaël ont désigné du nom de Sannazar la figure placée sur un arrière-plan, entre Horace et Ovide, dans la partie droite de la fresque. La vraisemblance historique est d'accord avec cette opinion, et les rapprochements iconographiques ne la contredisent pas. Nous ne pouvons donc nous refuser à reconnaître là encore un portrait.

Né à Naples, le 28 juillet 1458, Jacopo Sannazaro était âgé de cinquante-deux ans au moment où Raphaël peignait le *Parnasse*. Il avait été l'un des membres les plus distingués de l'Académie de Pontanus, dans laquelle il figurait sous le nom d'Actius Sincerus. Son *Arcadia*, ses *Canzoni*, ses *Lettres*, ses *Églogues*, ses *Épigrammes*, ses *Comédies*[1], ses *Poésies latines*, lui méritaient les honneurs du Parnasse, dès que, par une ingénieuse fiction, on transportait au Vatican, en pleine Renaissance, le mont sacré de la Phocide. De plus, sa grande situation, la noblesse de son caractère, la dignité de sa vie, la constance de sa foi politique[2], l'ardeur de son patriotisme, l'avaient dû mettre en grand honneur à la cour pontificale. Jules II, particulièrement, ne pouvait oublier la généreuse indignation qui s'était emparée de cet esprit délicat en présence de l'affaissement de l'Italie pendant les invasions de Charles VIII et de Louis XII. Sannazar, il est vrai, n'établit sa résidence à Rome que sous Léon X[3]; mais il put y faire plusieurs voyages avant de s'y fixer. Rien donc d'impossible à ce qu'il s'y soit trouvé vers 1510 ou 1511. Raphaël alors, en l'introduisant dans le Parnasse, aurait eu le secours direct du modèle vivant.

1. *Gliccommere*, composées pour Alphonse d'Aragon.

2. Après la chute des princes aragonais dont il avait été l'ami, il s'exila pour accompagner Frédéric III en France et ne voulut jamais célébrer Gonzalve de Cordoue, le vainqueur de son roi.

3. Ce fut alors seulement qu'il écrivit le poème *De partu Virginis*, qui lui valut le titre de *Virgile chrétien*.

La tête de Sannazar est de trois quarts à gauche. Les cheveux, coiffés de la couronne de laurier et coupés en brosse sur le front, tombent dans toute leur longueur de chaque côté des joues et jusque sur le col. Les yeux, qui regardent à droite en sens inverse du mouvement de la tête, sont spirituels et enjoués, pleins de finesse et de pénétration. Le nez a quelque chose de sculptural, j'allais dire d'impérial, en me rappelant les anciens bustes des empereurs romains. La bouche, aux lèvres minces, est d'accord avec les yeux pour exprimer le contentement que procurent aux âmes délicates les joies saines de l'esprit. Les joues, qui dénotent la santé, sont soigneusement rasées, et le menton, presque carré, se confond avec le col par l'intermédiaire d'un double menton. Il y a dans cette tête une ampleur qui confine à la puissance. Les traits, largement dessinés, s'accusent avec franchise, et ne contredisent en rien la plupart des portraits gravés, sculptés ou peints au XVI[e] siècle d'après Sannazar.

Il importe surtout de confronter le Sannazar du *Parnasse* avec le Sannazar de la médaille en bronze qui a été gravée sans doute du vivant même du poète. Les lettres dont se composent les deux mots ACTIVS SYNCERVS inscrits autour de la face sont d'une beauté lapidaire qui ne permet guère de mettre en doute la date et l'authenticité de ce document. La tête est de profil à gauche et couronnée aussi de lauriers. Les traits, réguliers et beaux, ont le caractère de noblesse que nous avons remarqué déjà dans la fresque, et sont,

par leur accentuation personnelle, assez conformes au portrait donné par Raphaël. Il y a donc là une preuve dont la valeur est considérable. Cette médaille porte en outre, à son revers, une Vierge glorieuse, aux pieds de laquelle on voit le poète agenouillé, réminiscence du tableau qu'André de Salerne[1] vint peindre chez le comte Cavaniglia, où se trouvait Sannazar en compagnie de quelques-uns des hommes illustres de son temps[2]. Le tableau de Sabattini, qui est maintenant au musée de Naples, représente en effet la Vierge, devant laquelle sont agenouillés le comte Cavaniglia et les hôtes illustres qui recevaient alors l'hospitalité dans le palais de Montella[3]. Or le portrait de Sannazar, dans cette peinture, ne dément rien du portrait gravé sur la médaille et confirme comme celle-ci le portrait introduit dans le Parnasse. Enfin, le buste de Sannazar, placé sur le mausolée du poète dans l'église de Santa-Maria del Parto, à Naples[4], n'est pas davantage en

1. Andrea Sabattini, de Salerne.

2. Le comte Cavaniglia était un des confrères de Sannazar à l'Académie de Pontanus.

3. Ce tableau se trouvait originairement dans un couvent de Montella, près duquel était le palais Cavaniglia.

4. Sannazar avait fait construire cette église sur l'emplacement même de son palais de Margellina. Le mausolée est en marbre de Carrare, et fut exécuté par Angiolo Poggibonsi, servite, sur les dessins de Santacroce, sculpteur napolitain, qui modela lui-même le bas-relief, les figures allégoriques et le buste du poète. Au sommet du monument est le buste de Sannazar, couronné de lauriers; de chaque côté sont deux génies; deux figures allégoriques, représentant la Poésie et la Force, sont à la base; entre ces deux figures est

contradiction avec la fresque. Le Sannazar du Vatican est une interprétation de la vérité plutôt que la vérité même. Cependant les analogies sont remarquables et constantes entre cette figure, où la nature apparaît comme au milieu d'une apothéose, et les portraits proprement dits, où elle se montre avec toute sa réalité. On peut donc retrouver, dans la chambre vaticane, le souvenir d'un des plus beaux et des plus généreux esprits de la renaissance italienne[1].

un bas-relief. Bembo composa le distique suivant, qui fut gravé sur ce tombeau :

Da sacro cineri flores : hic ille Maroni
Syncerus Musa proximus, ut tumulo.

1. On a quelquefois signalé l'Arioste dans *le Parnasse,* mais les portraits authentiques du poète contredisent trop formellement cette affirmation pour qu'il soit possible de l'admettre un seul instant. N'oublions pas que le *Roland furieux* ne parut qu'en 1516, et que c'est ce poème surtout qui motiverait la présence de l'Arioste dans la fresque de Raphaël. En 1510, cependant, Arioste, sans avoir acquis encore la célébrité, jouissait déjà d'une certaine renommée. Il avait composé *la Cassaria* et *I Suppositi,* et s'était acquis des titres qui lui marquaient une des premières places dans les cercles littéraires de l'Italie. Arioste avait vingt-sept ans quand Lucrèce Borgia fit son entrée triomphale à Ferrare, le 1er février 1502. Ce jour-là, il présenta à la fille d'Alexandre VI, à la *pulcherrima virgo,* un épithalame semé d'allusions à la Lucrèce antique. Il résulte d'une lettre citée par Richardson, dans son *Traité de peinture* (p. 333), que Raphaël était en rapports avec le poète et qu'il l'avait consulté sur les personnages à introduire dans la *Dispute du Saint-Sacrement.* Arioste, bien qu'il ne fît guère à Rome que des apparitions, pourrait donc à juste titre figurer dans le *Parnasse,* et, si on ne l'y trouve pas, ce n'est pas à tort qu'on l'y cherche.

Tels sont les portraits que nous avions à signaler dans la *Chambre de la Signature*, réserve faite du portrait de Raphaël lui-même, dont nous avons parlé déjà [1], et de ceux dont nous aurons à parler dans la suite de cet ouvrage [2]. Nous l'avons dit, si l'histoire de l'art avait existé du temps de Raphaël, notre tâche n'aurait pas été aussi simplifiée. Bien d'autres figures, dans ces fresques, sont encore des portraits; Vasari le dit, et, à défaut de cette affirmation, nombre de ces figures le diraient également, car elles ont une telle accentuation personnelle qu'on ne saurait les méconnaître pour ce qu'elles sont. Mais quels noms mettre sur ces portraits? Nous avons étudié ceux que nous croyons authentiques, ceux mêmes que nous regardons comme probables. Aller au delà, ce serait se lancer dans le champ de l'hypothèse. Nous ne le voulons pas.

Des portraits peints par Raphaël dans ses fresques aux portraits que ses devanciers immédiats avaient mis dans les leurs, quelle distance rapidement parcourue, quelle transformation, quels progrès merveilleusement accomplis ! Combien désormais, sous l'apparence de la vie individuelle, la religion, la philosophie, la poésie et l'histoire gardent de grandeur et de vraisemblance !... Et dans la représentation des

1. *Portraits de Raphaël lui-même.* (Voyez p. 30 du présent volume.)

2. Nous avons exposé, au début de ce chapitre (p. 138), les raisons de ces réserves.

immortels génies derrière lesquels il n'était pas permis de cacher une intimité ou même une illustration contemporaine, quelle élévation dans le sentiment de l'idéal ! Reportez-vous aux portraits des philosophes et des poètes peints par Melozzo da Forli et placés à Urbin dans le palais du duc Guidobalde. Raphaël, dans sa première jeunesse, étudiait ces portraits et en faisait de soigneuses copies[1], sans se douter qu'il aurait un jour à peindre les mêmes figures dans le palais des papes. Homère et Virgile, Platon et Aristote sont venus cependant le solliciter à son tour, et il a créé d'eux des images qui se sont gravées en traits ineffaçables dans toutes les mémoires.

1. Ces copies, dessinées à la plume, font partie de la collection de l'Académie des beaux-arts, à Venise.

PORTRAIT DE JEUNE HOMME

Les portraits introduits dans les fresques de *la Segnatura* viennent de nous montrer Raphaël au début de la carrière qu'il allait parcourir à Rome, dans le premier élan de ses travaux du Vatican, en pleine ébullition de génie, composant et exécutant en trente mois la *Dispute du Saint-Sacrement*, l'*École d'Athènes*, le *Parnasse*, la *Jurisprudence*, les *Pandectes*, les *Décrétales*, les figures allégoriques de la voûte et tous les tableaux accessoires de cette admirable décoration. Le *Portrait de jeune homme* du musée du Louvre va nous prouver que Raphaël, au milieu de cette étonnante production de chefs-d'œuvre, trouvait le temps encore d'exécuter ou plutôt d'improviser une de ces peintures qui suffisent à elles seules pour placer un artiste au premier rang parmi les maîtres.

I

DESCRIPTION DE CE PORTRAIT.

Ce portrait représente un jeune homme, presque un adolescent, beau de visage, charmant de naturel et de grâce, respirant avec plénitude les parfums printaniers de la vie, et les répandant à profusion autour de lui par la force d'expansion de sa jeunesse et de sa beauté. Quel fut le nom de ce jeune homme? On l'ignore. Les contemporains de Raphaël le nommaient familièrement sans doute, mais se souciaient peu que la postérité le pût nommer aussi. Son âge? Seize ans environ. Sa condition? Inconnue. Est-ce un fils de grande famille, ou simplement un jeune ami du maître? On ne sait. Le costume n'a rien de caractéristique et n'apporte aucun renseignement. Ne nous égarons donc pas dans une recherche inutile, et jouissons sans arrière-pensée du bonheur de nous trouver en tête-à-tête avec un chef-d'œuvre.

Le jeune homme est assis devant une balustrade de pierre et accoudé sur cette balustrade, la tête reposant sur la main droite et le bras gauche ramené horizontalement sur la barre d'appui. Voilà une attitude familière, on pourrait dire négligée, si un pareil mot pouvait s'appliquer à une œuvre d'art. La tête,

coiffée sans apprêt d'une barrette noire[1], se présente de trois quarts à gauche. De longs cheveux, d'un blond ardent, sont divisés en bandeaux qui tombent le long des joues et se répandent jusque sur les épaules. Un de ces bandeaux, relevé par la main qui soutient la tête, remonte jusque sur la joue droite, la caresse et lui prête en même temps quelque chose de câlin. Le front est d'une hauteur moyenne, mais d'un beau développement en largeur. Les yeux, qui regardent de côté vers la gauche, sont d'un gris bleuâtre et d'une admirable clarté. On croirait voir les riantes images de la vie se reproduire avec animation dans la profondeur de leur cristallin; tout le visage en est comme éclairé. Le nez est délicatement dessiné. Les contours de la bouche sont aimables et spirituels. Le menton a de la finesse dans son accentuation. Les joues florissantes respirent la santé; elles ont perdu l'embonpoint de l'enfance et sont en pleine floraison de jeunesse. Le col, bien dégagé par la chemise[2], a de la légèreté. La robe, très sommairement peinte et dont on n'aperçoit que la manche droite, est d'un bleu noirâtre qui se fond avec le vert sombre du manteau. Ce manteau, jeté sur l'épaule gauche, enveloppe complètement le bras gauche et forme une calme harmonie avec le vert plus tempéré du fond. La main droite,

1. Cette barrette est posée légèrement sur le côté gauche de la tête.

2. La chemise, qui flotte sur le col, reparaît au poignet droit, autour duquel elle est attachée par un ruban rose.

enfin, indiquée plutôt que dessinée, montre, par ce qu'il y a d'insuffisant et de lâché dans son exécution, à quel point cette peinture a été vivement faite et pour ainsi dire improvisée.

Tout est enchanteur dans ce portrait. La lumière, l'ombre et le clair obscur y sont distribués avec un art d'autant plus grand qu'il se dissimule davantage. Rien ne sent moins l'effort, n'est plus naturel et plus spontané, ne semble moins calculé, moins cherché, et tout est ordonné cependant par un maître aussi sûr de sa main que de sa pensée. Quelle vigueur et en même temps quelle transparence dans l'ombre portée par la barrette sur la partie gauche du front! Combien cette ombre devient discrète en se projetant sur l'œil et jusque sur la joue, et de quelles chaudes colorations la lumière ne la pénètre-t-elle pas! Quelle richesse d'opposition entre le côté gauche du visage, noyé dans le clair obscur, et la partie droite, grandement et librement éclairée! Avec quel soin jaloux l'ombre enveloppe de nouveau le col, et va s'épaississant de plus en plus sur les différentes parties du costume, pour ne dégager plus que la main droite, dont la couleur est charmante également! La tête, ainsi prise entre la barrette noire et les graves tonalités du vêtement, devient le foyer lumineux du tableau. On dirait, au milieu d'un sombre encadrement de feuillage, une fleur provoquant les caresses du jour. Ou plutôt, c'est la jeunesse elle-même, sans fard ni ajustement, dans tout le charme de sa réalité, dans toute la poésie de son

rêve. On a beau d'ailleurs analyser ce portrait, chercher d'où vient l'enchantement? On ne sait. « Demande, dit le poète, demande au rossignol son secret pour se faire aimer? »

II

CONTROVERSES AUXQUELLES A DONNÉ LIEU CE PORTRAIT.

Dans l'inventaire de la collection de Louis XIV, fait par Bailly de 1709 à 1710, cette peinture est ainsi cataloguée : « Tableau estimé de Raphaël représentant son portrait[1]. » Ainsi, au commencement du XVIIIe siècle, on voyait dans ce portrait le propre portrait de Raphaël à l'âge de quinze ans, et l'on ne se préoccupait pas de l'invraisemblance, ou plutôt de l'impossibilité qu'il y avait à ce qu'une telle œuvre eût été faite par la main d'un enfant.

Vingt ans plus tard, Mariette, plus clairvoyant que Bailly, dit, dans la description du Cabinet de Crozat : « Ce portrait est considérable par la beauté du pinceau et par le savant mélange des couleurs. La tête paraît vivante ; le caractère du dessin est grand et ressenti à propos, avec beaucoup de fermeté et de précision. On dirait que Raphaël l'a peint rapidement au premier coup. Il est, par là, plus piquant qu'aucun

1. « Ce tableau a été rehaussé de six pouces et demi, et élargi de trois pouces et demi. »

autre que nous ayons de ce grand homme. Parmi quelques-uns, il passe pour être le portrait de ce peintre; mais on a peine à se persuader que dans un âge si peu avancé que l'est le jeune homme représenté dans ce tableau, Raphaël fût déjà aussi éloigné de sa première manière qu'il le paraît dans le tableau dont nous parlons[1]. »

Lépicié, dans son *Catalogue raisonné des tableaux du Roy* (1752), tint compte de l'opinion de Mariette, et intitula cette peinture : « Portrait de jeune homme. » Ce qui n'empêcha pas la rédaction de Bailly d'être rééditée jusqu'à nos jours. En 1805, Émeric David, dont le nom fit autorité, écrivait : « Peut-être le désir involontaire de posséder un portrait du jeune Raphaël, peint par lui-même, entre-t-il pour quelque chose dans l'opinion que nous allons émettre; mais il nous semble, malgré l'autorité de Mariette, que ce tableau, quelque beau qu'il soit, n'excède pas les rares talents dont Raphaël avait déjà donné des preuves à l'âge de seize ou peut-être de dix-sept ans. Le faire est sans doute très délicat; les couleurs sont liées et fondues avec beaucoup de soin; mais on sait que cette manière d'imiter la nature était familière à l'élève de Pérugin, dès ses plus jeunes années, et il dut particulièrement s'y attacher dans cette occasion, où il voulait représenter le coloris d'un adolescent. Ce portrait présente

1. Mariette, *Recueil d'estampes de Crozat*, t. Ier, p. 8, n° x, 1729.

d'ailleurs quelques imperfections, qui semblent annoncer l'ouvrage d'un jeune homme : l'œil gauche, la main, le poignet, ne sont pas dessinés correctement, les cheveux manquent de légèreté. De semblables erreurs n'auraient point échappé à Raphaël dans un âge plus avancé. Nous retrouvons ici, au surplus, la grâce qui distingue tous les ouvrages de ce grand peintre. Son dessin acquit successivement de la correction, son coloris de la vigueur; la grâce lui était naturelle. » Si Émeric David avait été mieux avisé, il se serait d'abord assuré qu'entre le *Portrait de jeune homme* du musée du Louvre et les portraits authentiques de Raphaël il n'y a aucune ressemblance. Il aurait su ensuite que, à l'âge de seize à dix-sept ans, Raphaël, élève respectueux de Pietro Vannucci, marchait docilement dans le sillon de son maître et n'osait en sortir, faisait tout simplement du Pérugin en y mettant quelque chose de son âme et de son génie personnel, peignait dans le style et dans la manière péruginesques les gracieuses figures de soldats endormis au pied du Saint-Sépulcre[1], que le chef de l'école devait signer de son nom, composait de lui-même *l'Enfant Jésus caressé par le petit saint Jean* pour l'église de Santa-Maria dei Fossi à Pérouse, la *Bannière de Città di Castello*, le *Couronnement de saint Nicolas de Tolentino*, le *Calvaire* de la chapelle des Gavri, et que, même à l'âge de vingt ans, c'était Pérugin qu'il copiait

1. Voir la *Résurrection* dans la galerie du Vatican.

dans le *Sposalizio* du musée Brera. En l'année 1498 ou 1499, un portrait comme celui qui nous occupe aurait fait scandale à l'école de Pérouse et passé pour un acte de rébellion. Ce portrait, d'ailleurs, témoigne de toutes les qualités que le plus grand des peintres a pu seul posséder. S'il y a quelques incorrections, elles sont le fait, non de l'inexpérience, mais de l'improvisation. Pour peindre un portrait d'apparence aussi lâchée, pour produire d'abondance une telle œuvre, pour orner à ce point de délicatesse ce qui est familier, il faut s'être soumis longtemps au respect du style, au culte de la forme et de la raison, il faut avoir appris, comme dit Boileau, « à faire difficilement des vers faciles ». L'erreur accréditée par Émeric David n'en subsista pas moins, et, en 1843, Forster grava *le Portrait de jeune homme* du musée du Louvre avec cette légende : *Raphaël Sanzio à l'âge de quinze ans.*

Par réaction contre cette manière de voir, on veut maintenant attribuer le *Portrait de jeune homme* à la suprême évolution du génie de Raphaël. « Cette peinture a dû être exécutée de 1515 à 1520 », dit M. Frédéric Villot dans sa *Notice des tableaux du musée du Louvre.* C'est là un autre genre d'erreur. Après être remonté trop haut, on descend trop bas. Pourquoi ne pas s'arrêter à mi-chemin ? Entre 1498 ou 1499 et 1516 ou 1520, pourquoi ne pas prendre de 1509 à 1511 ? Ce portrait, quoique d'une exécution tout à fait magistrale, n'a pas le caractère des dernières productions de Raphaël. Tout y rappelle,

au contraire, les premières peintures exécutées à Rome par le Sanzio, dans ce moment divin d'exaltation, dans ce premier transport d'un génie qui prend possession de son domaine, et qui, à l'âge de vingt-cinq ans, se fait reconnaître comme le maître des maîtres. Rapprochez le *Portrait de jeune homme* des fresques de *la Segnatura*, et vous verrez qu'ils sont peints, non seulement de la même main, mais aussi de la même manière et dans le même esprit, qu'ils sont du même âge, qu'ils ont même jeunesse, même fraîcheur, même beauté. Le dessin a, de part et d'autre, la même incomparable grâce. La couleur aussi, malgré la différence du procédé matériel, produit la même impression. La coloration du *Portrait de jeune homme*, blonde, fluide, diaphane, a quelque chose en effet de la limpidité de la fresque et en particulier des fresques de la première Chambre. Ne voit-on pas de remarquables analogies entre ce charmant visage et les figures non moins charmantes des jeunes disciples réunis autour d'Archimède dans l'*École d'Athènes?* Archimède n'étant autre que Bramante, n'est-il pas probable que ses disciples sont aussi des contemporains, des amis même du peintre? Raphaël, avant d'exécuter sa fresque, n'aurait-il pas peint rapidement quelques portraits, parmi lesquels peut-être le *Portrait de jeune homme?* L'élan de la pensée, la spontanéité de l'exécution, la verve inspirée de l'artiste en présence du modèle vivant, ne sont-ils pas comme autant de preuves en faveur de cette hypothèse? Nous pen-

sons donc que ce portrait a été fait entre 1509 et 1511. Placé dans la *Chambre de la Signature*, il y est en famille, y paraît comme chez lui. Transportez-le tout à côté, dans la *Chambre d'Héliodore*, qui fut peinte de 1512 à 1514, vous l'y trouverez déjà comme dépaysé. Pourquoi? C'est qu'à partir de 1512 Raphaël a reçu l'impression des Giorgione et des Sébastien del Piombo, et que, sans rien perdre de sa grâce intime et de son sentiment personnel, il s'est assimilé quelque chose des qualités extérieures de ces grands coloristes[1].

Cet admirable portrait n'a pas d'histoire. Vasari n'en dit mot. On le trouve dans la collection de Louis XIV, sans qu'on sache d'où il venait, ni par quelles mains il avait passé.

1. Voir, d'après le *Portrait de jeune homme*, la gravure de Nicolas Édelink, pour le *Cabinet de Crozat*. F. Forster, Paris, in-fol., etc.

PORTRAIT DE SIGISMOND CONTI

(VIERGE DE FOLIGNO)

Depuis la fin de l'année 1508 jusqu'au 21 février 1513, c'est-à-dire depuis son arrivée à Rome jusqu'à la mort de Jules II, Raphaël exécuta, non seulement toutes les fresques de la *Chambre de la Signature* et les deux premières fresques de la *Chambre d'Héliodore*[1], mais encore nombre de tableaux parmi lesquels il faut citer : la *Vierge de la maison d'Albe* et la *Vierge de Lorette*, la *Vierge Aldobrandini* et la *Vierge au diadème bleu*, la *Vierge de Bridgewater* et la *Sainte Famille de Naples*, la *Vierge au Poisson* et la *Vierge de Foligno*. C'est dans cette dernière peinture que se trouve le portrait de Sigismond Conti.

1. Le *Châtiment d'Héliodore* et la *Messe de Bolsène*.

Sigismond Conti intervient comme donateur dans la *Vierge de Foligno*. La Vierge et l'Enfant Jésus le dominent de toute la hauteur d'une idée générale et d'un intérêt universel. Quant à lui, il est là pour son compte, dans un but spécial et dans une intention particulière. En présence de la beauté pure qui rayonne de l'apparition divine, il garde un tel caractère d'individualité et un tel accent de physionomie, il reste tellement lui-même, que nous ne pouvons nous refuser à le regarder comme portrait et à le comprendre comme tel dans cette étude.

I

SIGISMOND CONTI.

Sigismond Conti appartenait aux Conti d'Anagni, qui avaient donné un pape à l'Église, Innocent III, et qui depuis lors avaient fixé leur résidence à Rome, où ils n'avaient cessé d'accorder aux arts un riche patronage[1]. Sigismond était né à Foligno dans la première moitié du xv[e] siècle, s'était adonné particulièrement aux lettres, avait écrit une histoire de son temps divisée en neuf livres[2], et figurait parmi les écrivains distingués dont le père de Raphaël, Giovanni Santi, avait fait l'énumération dans son Épître dédicatoire au

1. La famille des Conti s'éteignit en 1808.
2. Voyez Pungileoni, p. 111.

duc d'Urbin. Devenu, sous Jules II, secrétaire intime et camérier secret[1], il occupait une grande situation à la cour pontificale au moment où Raphaël fut appelé à Rome. Des relations s'établirent sans doute entre le grand seigneur et l'artiste, et, dès que Raphaël eut terminé les fresques de la première chambre vaticane, il se mit à la disposition de Sigismond Conti pour l'aider à conjurer, par un chef-d'œuvre consacré à la Vierge, la maladie qui le minait déjà. Sigismond Conti, depuis longtemps peut-être, était atteint d'un mal sous l'étreinte duquel il devait succomber bientôt.

Quelle avait été la vie de Sigismond? Quel rôle avait-il joué au milieu des tourmentes qu'il avait traversées, sous Sixte IV, sous Innocent VIII, sous Alexandre VI et sous Jules II? On l'ignore. L'arc-en-ciel qui apparaît comme une auréole dans le paysage formant le fond du tableau serait, dit-on, le gage de sa réconciliation avec Dieu. De quel méfait se serait-il donc rendu coupable pour avoir besoin d'un signe aussi manifeste de la clémence divine? On ne sait. Quant au météore, dont la trajectoire lumineuse traverse l'atmosphère dans les profondeurs de cette admirable peinture, il figurerait, suivant les uns, une bombe qui faillit atteindre Sigismond Conti au siège de Foligno, et ferait allusion, selon d'autres, à la foudre qui, en tombant sur la villa Conti, aurait épargné le

1. *Abbreviatore del sacro palazzo apostolico. Viso di Curia.*

donateur... Quoi qu'il en soit de ces traditions ou plutôt de ces légendes, regardons Sigismond Conti tel que Raphaël l'a peint dans la *Madone de Foligno*.

II

DESCRIPTION DE CE PORTRAIT.

Les mains jointes à la hauteur de la poitrine, la tête et les yeux levés vers le ciel, Sigismond Conti est agenouillé de profil à gauche devant son patron, saint Jérôme, qui le présente et le recommande à la Vierge. Toute la figure prie, et tout entière elle souffre. Les traits sont vigoureusement accentués; les cheveux, grisonnants et plats, tombent en longues mèches désordonnées, sans accord et presque sans vie. Le front est de hauteur moyenne et dénonce une intelligence moyenne aussi; la ligne en est tourmentée, rentrante au milieu du méplat. L'œil a pu être beau, mais il est tellement fatigué, qu'il semble avoir peine à s'ouvrir; le regard, cependant, renaît, se ranime, s'éclaire et prend un certain éclat à la vue de l'apparition divine. Le nez, légèrement busqué, est resté d'une assez belle forme, quoique la ligne en soit devenue trop proéminante et trop sèche. La bouche est grande et tombante, la lèvre supérieure amincie et délicatement dessinée, la lèvre inférieure épaisse et formant un brusque ressaut avec le menton. L'oreille

est grande. Sur les joues amaigries et osseuses, la souffrance a creusé de larges sillons. Les mains, d'un très beau dessin, sont également maigres et ridées[1]. Quant au costume, il est tel que l'ont encore aujourd'hui les camériers secrets quand ils sont de service à la chapelle du pape : soutane noire, garnie de fourrure[2], surmontée d'une longue cape rouge, à pèlerine et sans manches[3], et d'une large aumusse, dont l'hermine couvre la poitrine et passe sur les épaules. Tout surchargé qu'il est de ces chauds vêtements, le pauvre malade grelotte de froid et de fièvre, porte dans tout son être l'empreinte de la douleur et ne garde plus qu'un reste de force pour prier et, par la prière, se rattacher encore à l'espérance.

La magnifique coloration dont est revêtu ce tableau fait penser que Raphaël venait de voir à l'œuvre Sébastien de Venise. Cet artiste n'étant arrivé à Rome qu'au commencement de l'année 1511 et Sigismond Conti étant mort le 23 février 1512, c'est à la fin de 1511, peut-être au mois de janvier 1512, que doit avoir été peint le portrait du donateur. Le camérier secret de Jules II était alors un bien ingrat modèle, n'ayant plus ni noblesse dans les traits ni beauté dans

1. On ne voit guère que le dessus de la main gauche, cette main gauche cachant la main droite, sur laquelle elle est appliquée.

2. On ne voit, de cette robe de dessous, que la manche du bras gauche.

3. Cette cape traîne à terre, où elle se répand en d'abondantes draperies.

les lignes. Cependant Raphaël en a su tirer quelque chose de touchant; de ce corps épuisé il a fait jaillir l'âme, qui s'élève sans effort jusqu'à la hauteur du plus pur et du plus grand des sujets religieux. C'est ainsi que toutes les discordances de cette physionomie disparaissent, enveloppées qu'elles sont dans une harmonie supérieure. Sigismond Conti semble, comme dit le conte oriental, « prendre congé de son corps par une prière ». Il demande un miracle à l'intercession de la Vierge, et, selon l'expression de Dante : « On ne saurait croire que l'œil d'une créature puisse pénétrer aussi perçant dans la lumière de Dieu. »

Indi all' eterno lume si drizzaro,
Nel qual non si può creder che s'invii
Per creatura l'occhio tanto chiaro[1].

Cette figure, d'apparence presque disgracieuse, est comme transfigurée par un rayon d'en haut. Rien n'est plus réel et plus vrai que ce portrait, et rien n'est en même temps plus voisin de l'idéal[2].

1. Dante, *Paradiso,* canto XXXIII, v. 43.
2. Voyez, pour la *Vierge de Foligno,* d'où est tiré le portrait de Sigismond Conti, *les Vierges de Raphaël et l'iconographie de la Vierge,* t. III, p. 499.

PORTRAITS DE JULES II

PRÉCÉDÉS DES PORTRAITS

DE FRANÇOIS-MARIE DELLA ROVERE

ET DE QUELQUES PERSONNAGES APPARTENANT AUX FAMILLES

DES MONTEFELTRO ET DES GONZAGUE

ALLIÉS AUX DELLA ROVERE

Les portraits de Jules II vont compléter la première série des portraits peints par Raphaël. Pour accompagner dignement cette importante figure de pontife et de roi, il faudrait en rapprocher les personnages qui furent ses parents ou ses alliés, et que peignit également Raphaël. On aurait ainsi, à côté des portraits de Jules II : les portraits des deux ducs d'Urbin, Frédéric et Guidobalde de Montefeltro ; ceux de la duchesse d'Urbin, Élisabeth Gonzague, et de son neveu Frédéric de Mantoue ; enfin celui de François-Marie della Rovere. Frédéric de Montefeltro, qui avait marié sa fille Jeanne à Jean della Rovere, était beau-père d'un des frères de Jules II ; Guidobalde, fils de Frédéric, par suite du mariage de sa sœur Jeanne avec Jean della Rovere, était beau-frère de ce frère de Jules II ; Élisabeth Gonzague, en épousant Guidobalde, était devenue belle-sœur de ce même frère de Jules II ; Frédéric de Mantoue, par sa tante Élisabeth Gonzague, participait indirectement aux alliances de famille conclues entre les Gonzague, les Montefeltro et les Della

Rovere; François-Marie della Rovere, enfin, fils de Jean della Rovere et de Jeanne de Montefeltro, était, par son père, neveu de Jules II, par sa mère, neveu de Guidobalde, et serrait étroitement le lien de toutes ces alliances. Les portraits de Frédéric et de Guidobalde de Montefeltro, ainsi que celui d'Élisabeth Gonzague, nous reportent à l'année 1506. Ceux de François-Marie della Rovere nous conduisent à l'année 1509 ou 1510. Quant aux portraits de Jules II, ils sont disséminés entre les années 1510 et 1513.

Malheureusement la ruine et l'oubli se sont emparés de la plupart des portraits que Raphaël avait peints de ces personnages. L'histoire de l'art n'a que très confusément catalogué cette galerie de famille, et c'est au milieu des plus grandes incertitudes que l'on retrouve aujourd'hui quelques traces de monuments qui sont sans doute à jamais perdus. Sur chacun de ces portraits, cependant, nous recueillerons tous les dires et nous ferons de cette information comme une sorte de préface aux portraits de Jules II.

PORTRAIT

DE

FRÉDÉRIC DE MONTEFELTRO

DUC D'URBIN[1]

Dans l'inventaire de la succession du duc d'Urbin dressé par Bastiano Venturini en 1654, on trouve la mention d'un portrait de Frédéric de Montefeltro peint sur toile par Raphaël. M. Dennistoun pense que ce portrait est celui que l'on voit maintenant au palais Pitti[2]... Frédéric, tête nue, a revêtu son armure, par-

1. Raphaël étant né un an après la mort de Frédéric de Montefeltro, n'a pu faire qu'une répétition de ce portrait. Nous n'en donnons pas moins à ce chapitre la valeur et le titre que nous attribuons aux chapitres qui contiennent des portraits originaux, et cela pour deux raisons : l'importance du personnage; l'intérêt que prend son portrait placé en tête d'une galerie de famille, dans laquelle le portrait de François-Marie della Rovere va rattacher les portraits des ducs d'Urbin aux portraits de Jules II.

2. On en connaît une réplique dans le palais Albani, à Urbin. — *Memoirs of the Dukes of Urbino*, par M. Dennistoun, London, 1851, vol. III, p. 441 ; et Passavant, tome II, p. 46.

dessus laquelle il a jeté un manteau rouge doublé d'hermine. De ses deux mains il soutient un livre posé sur une table, où sont étalés les insignes de l'ordre de la Jarretière. Au fond, à droite, un rideau vert; à gauche, une fenêtre ouverte, qui permet d'apercevoir le château d'Urbin. Par l'arrangement et par le style, ce tableau appartient à la fin du xve siècle; par l'exécution, il est postérieur au siècle de Léon X et ne porte la marque ni de l'esprit ni de la manière de Raphaël. La figure, de grandeur naturelle et coupée à mi-corps, est gauchement dessinée, froidement peinte, sans originalité, sans physionomie et sans caractère.

D'un autre côté, Pungileoni parle d'un petit portrait du duc Frédéric, peint à l'huile par Raphaël d'après un tableau de Giovanni Santi[1]. Ce tableau, qui a passé de la galerie du peintre Agostino Comerio dans celle du chevalier Crivelli, à Milan, n'est pas plus de la main de Raphaël que le précédent; mais comme il reproduit celui du palais Pitti, l'un et l'autre sont probablement des répétitions d'un même portrait original, dont on peut très vraisemblablement faire honneur au père de Raphaël, en s'autorisant des relations intimes qui avaient existé entre Frédéric d'Urbin et Giovanni Santi[2].

1. *Elogio storico di Giovanni Santi,* p. 18. — Voir aussi Longhena, p. 242 de la traduction italienne de l'ouvrage de Quatremère de Quincy.

2. Ce portrait a été gravé, sans indication du nom du peintre, pour l'ouvrage de Girolamo Musio Giustinopolitano : *Historia de'*

Que Raphaël lui-même ait fait, d'après un document analogue, un portrait du duc Frédéric, cela a toujours été de tradition à Urbin; mais, si ce portrait a existé, qu'est-il devenu? Personne ne le peut dire aujourd'hui. Le duc Frédéric était mort un an avant la naissance de Raphaël; mais il avait laissé dans ses États une si haute renommée, que tout bon peintre ombrien devait être jaloux de perpétuer ses traits. Le Sanzio se trouva donc tout porté pour faire à son tour un portrait de l'ancien protecteur de son père.

Frédéric, en fondant la dynastie des Montefeltro, avait ouvert au duché d'Urbin une ère nouvelle de progrès et de civilisation. Il n'avait que vingt-deux ans quand il fut appelé par le peuple à succéder à Odd' Antonio, qui venait d'être assassiné dans son propre palais[1]. Après avoir triomphé de la perfidie des Mala-

fatti di Federico di Montefeltro, duca di Urbino. (Venetia, 1605, in-4°.)

1. Frédéric était fils naturel d'Odd' Antonio, qui avait le premier reçu du Saint-Siège, en 1443, le titre de duc d'Urbin. Avant lui, il n'y avait eu que des comtes de Montefeltro et d'Urbin, qui tiraient leur origine des comtes de Carpegna. Les Carpegna s'étaient taillé, vers le XIIe siècle, une sorte de principauté dans la partie la plus élevée du Montefeltro. En 1465, Ugo di Francesco, comte de Carpegna, assistait aux fêtes célébrées à Gubbio à l'occasion des noces d'Alexandre Ottoni di Matelica avec la fille de Charles Malatesta da Sogliano. En 1483, il était condottiere de Sixte IV, vivait à la cour d'Urbin, et commanda la cavalerie dans la guerre que le duc de Ferrare soutenait contre les Vénitiens. Ses descendants, qui se mêlèrent activement à la civilisation italienne, s'éteignirent à Rome en 1749, et laissèrent leurs biens aux Gabrielli,

testa, il fut placé, grâce à la guerre contre Volterre dans laquelle il combattit pour les Florentins, au premier rang des *condottiere* de son temps. Il devint alors le plus puissant défenseur du Saint-Siège, le soutien de tous les droits, un arbitre bienfaisant, partout écouté, presque toujours obéi. Le roi de Naples lui envoya l'ordre de l'Hermine, le roi d'Angleterre celui de la Jarretière. Sixte IV, voulant réunir en une même famille les della Rovere et les Montefeltro, maria son neveu Jean della Rovere à Jeanne de Montefeltro, fille de Frédéric, auquel il venait de donner l'investiture du duché d'Urbin. Grand capitaine et profond politique, Frédéric prétendait compter aussi parmi les érudits de son temps[1]. Il avait toutes les brillantes qualités de Côme de Médicis, son contemporain. Victorin de Feltre, qui avait été son maître, resta son ami, et Marsile Ficin, en publiant sa *République*, la lui dédia[2]. Gentile

à la condition que ceux-ci prendraient le titre de comtes de Carpegna... Les Faggiuola s'étaient également ménagé un domaine dans le Montefeltro. Uguccione della Faggiuola di Montefeltro, seigneur de Pise et de Lucques, a été rendu célèbre par Andrea Orcagna, qui l'a introduit dans le *Triomphe de la mort* au Campo Santo de Pise.

1. Après la prise de Volterre, il réclama seulement pour sa part de butin une Bible hébraïque, qu'il emporta précieusement à Urbin.

2. Dans cette dédicace, on voit Jupiter proposer à l'assemblée des dieux un modèle de gouvernement, auquel il donne pour devise : *Fidem regum orbinatem ducem,* « Bonne foi royale, guide de l'univers »; d'où le savant et parfait courtisan tire le nom même du prince : *Federico Urbinate duca,* « Frédéric duc d'Urbin ».

da Fabriano, Juste de Gand, Lorenzo de Salerne, Carlo Crivelli de Venise, fra Coradino[1], Pietro della Francesca et Giovanni Santi furent ses peintres de prédilection. Plusieurs d'entre eux durent laisser de lui des portraits. Une si noble figure n'était-elle pas faite pour tenter aussi Raphaël? Dans ce prince, il est vrai, le physique ne répondait pas au moral. Frédéric était borgne; un adversaire maladroit lui avait crevé un œil dans un tournoi. Peu de temps après ce premier accident, une chute de cheval lui avait brisé le nez. Enfin, l'écroulement d'un balcon l'avait rendu boiteux. Mais, à ces traits défectueux et à ce corps presque difforme, la beauté de l'âme imprimait une séduction particulière. Voyez les portraits de Frédéric de Montefeltro dans la galerie des Offices et au musée Brera; la franchise et la simplicité de toute la figure, la douceur et l'intelligente bonté répandues sur le visage, la résolution et la fermeté qu'exprime la physionomie ne rachètent-elles pas amplement ce qu'il y a d'étrange dans le personnage? Sans aucun doute. Si l'intelligence n'était supérieure, le physique prêterait à rire; mais on se sent en présence d'un héros, et rien d'équivoque ne vient à l'esprit. Les peintures seules de Pietro della Francesca[2]

1. Par dérision, *Fra Carnavale*.

2. Dans le portrait de Pietro della Francesca, à la galerie de Florence, le buste est de profil à droite et coupé à la hauteur des pectoraux. L'œil droit, ayant été crevé, est ainsi dissimulé. La tête est coiffée d'un bonnet rouge, d'où s'échappent des cheveux bruns, coupés en brosse à la hauteur de la nuque. Le corps est vêtu d'une robe également rouge. Le front est droit, mais très brusquement

et de fra Carnavale[1] nous font connaître maintenant Frédéric de Montefeltro. Quant au portrait du duc par Raphaël, s'il a réellement existé, il est à craindre qu'il ne soit à jamais perdu.

brisé à la hauteur des yeux, ce qui produit comme une grosse bosse sur le nez. L'œil, au regard profond, est en partie couvert par de larges paupières. La bouche est mince et serrée, et le menton fortement accentué. Le visage, sans être maigre, n'a pas d'embonpoint. Assurément le personnage est laid; mais il y a, dans cette laideur, ainsi que nous venons de le dire, quelque chose de fin et de spirituel, d'énergique et de résolu. — Comme pendant à ce portrait, on voit celui de Battista Sforza, femme de Frédéric. Elle est de profil à gauche, en contre-partie de son époux, avec une abondante chevelure blonde, enroulée en volute au-dessus de l'oreille. Un voile recouvre les cheveux. Le front est très haut, le nez droit, l'œil grand, la bouche petite avec des lèvres minces. La robe de damas noire est agrémentée de manches en brocart d'or. — Les mêmes portraits de Frédéric de Montefeltro et de Battista Sforza se retrouvent, très légèrement idéalisés pour l'apothéose, dans les deux *Triomphes* peints également par Pietro della Francesca, à la galerie de Florence.

1. Dans le tableau de fra Carnavale, au musée Brera, le duc Frédéric, en costume de guerrier, est agenouillé, tête nue, à gauche de la Madone.

PORTRAIT

DE

GUIDOBALDE DE MONTEFELTRO

DUC D'URBIN

Si le fait d'un portrait de Frédéric de Montefeltro peint par le Sanzio est problématique, l'existence d'un portrait de Guidobalde dû au pinceau de Raphaël ne paraît pas douteuse. Pierre Bembo mentionne ce portrait dans une lettre adressée de Rome au cardinal Bibbiena le 19 avril 1516 et il le compare, ainsi que le portrait de Balthazar Castiglione, au portrait de Tebaldeo, pour exalter la merveilleuse beauté de ce dernier[1]. Mais, en parlant du portrait du duc en 1516,

1. Il ritratto di messer Baldassare Castiglione a quello della buona e sempre da me venerata memoria del sig. Duca nostro, a Dio dia beatudine, parebbero di mano di un dei garzoni di

Bembo rappelle un souvenir qui datait de dix ans déjà. Raphaël, en effet, ne peut avoir exécuté cette peinture que pendant un des deux séjours qu'il fit à Urbin en 1504 et en 1506. Or, en 1504, il était trop obscur pour qu'on l'admît à l'honneur de peindre son souverain, tandis qu'en 1506 la renommée le désignait déjà pour un pareil ouvrage. C'est donc à cette dernière date (1506) qu'il convient de faire remonter ce portrait. Il est impossible d'admettre une date postérieure, puisque Guidobaldo mourut le 11 avril 1508 et que Raphaël le vit en 1506 pour la dernière fois. Malheureusement on a perdu depuis longtemps toute trace de cette peinture. On sait seulement qu'il était encore à Urbin au commencement du XVIIe siècle, car Baldi en parle en 1605 dans la description qu'il fait des funérailles de Guidobalde : « Le corps du duc était vêtu de hauts-de-chausses roses et d'un habit de damas noir, avec une barrette sur la tête, selon la mode du temps, et tel qu'il est représenté dans son portrait peint de la main de Raphaël[1]. » D'après Wolkmann, ce portrait aurait passé du palais des ducs d'Urbin dans la maison Bovi, à Bologne; mais c'est là une indication vague et que rien ne confirme. Quant au portrait qui est désigné, dans la galerie Lichtenstein à Vienne, comme celui de Guidobalde par Raphaël, il n'est pas de Raphaël et ne représente pas Guidobalde. Le por-

Rafaello in quanto appartiene alla rassomiglianza in comparazione di quello di Tebaldo. (Roma, 19 aprile 1516.)

1. *Della Vita e de' fatti di Guidobaldo.* 1605.

trait de Guidobalde par Raphaël est donc, ainsi que celui de Frédéric, à retrouver encore. Raphaël avait dû peindre avec un soin particulier ce prince que tout le monde aimait et qui avait été l'ami de Giovanni Santi.

Guido-Paolo-Ubaldo (par abréviation, Guidobalde), né en 1470, était le seul fils de Frédéric de Montefeltro et de Battista Sforza. Il avait douze ans en 1482, quand il succéda à son père, et seize ans en 1486, quand il épousa Élisabeth Gonzague. Doué de rares qualités de cœur et d'intelligence, les talents militaires et la calme énergie de son père lui firent à peu près défaut. En butte à la perfidie d'Alexandre VI et aux violences de César Borgia, il ne sut trouver son salut que dans la fuite, et de Mantoue, où il s'était réfugié, il écrivait au cardinal Julien della Rovere, qui devait être bientôt Jules II : « Je n'ai sauvé du désastre que ma vie, un pourpoint et une chemise. » Pour que l'honneur fût sauf, il n'avait point assez lutté... Cinq mois après, il rentrait dans son duché aux acclamations de tout son peuple; mais, César revenant, il reprenait encore une fois le chemin de l'exil, pour ne rentrer définitivement dans ses États qu'à la mort d'Alexandre VI. A partir de 1503, Guidobalde, libre dans son domaine sous le haut patronage de Jules II, ne pensa plus qu'aux lettres et aux arts, n'eut plus d'autre ambition que de faire de sa cour un des centres les plus éclairés de la Péninsule. Sous son règne désormais pacifique, le goût s'épure,

le classicisme devient moins pédantesque, une certaine indépendance littéraire se fait sentir, la langue vulgaire reconquiert ses droits, et *la Calandra*, la plus ancienne comédie du répertoire italien, est représentée pour la première fois dans le palais ducal au commencement de 1508.

Raphaël revint en 1506 à Urbin, au milieu de cette cour élégante, lettrée, spirituelle, et, quoique très jeune encore, il y fut accueilli déjà comme une des plus radieuses personnifications de l'art de son temps. Rien de plus naturel qu'il ait désiré faire alors le portrait de Guidobalde. Le pauvre duc, il est vrai, n'avait plus pour lui que le charme de son esprit et de sa bonté. Goutteux dès sa première jeunesse, perclus de tous ses membres depuis l'année 1502, il était condamné à d'atroces souffrances pour le reste de ses jours; mais son âme grandissait en proportion du dépérissement de son corps, et il s'acheminait vers la mort avec sérénité[1]. Il mourut en effet, en 1508, à Fossombrone, d'où sa dépouille fut ramenée à Urbin avec un appareil triomphal. Balthazar Castiglione a montré avec émotion le lugubre cortège s'avançant, entouré de torches, au milieu des populations accourues de toutes

1. Il répondait, par ces vers des *Géorgiques*, aux amis qui faisaient luire encore à ses yeux l'espoir de la guérison :

Me circum limus niger et deformis arundo
Cocyti. . . . .

(Voyez la belle étude de M. le vicomte Henri Delaborde sur les ducs d'Urbin; *Mélanges*, t. Ier, p. 169.)

parts pour se prosterner sur le passage du cercueil. « La nuit était remplie de mystérieuses terreurs; les sanglots du peuple étaient interrompus par des gémissements que répétaient l'écho des montagnes et le hurlement lointain des chiens de garde... » Pourquoi faut-il que nous ne puissions plus retrouver, dans un portrait peint de la main même du Sanzio, un prince si tendrement aimé? Guidobalde ne nous est guère connu que par le buste en marbre placé sur son tombeau. C'est ce buste qui a servi de modèle à la gravure placée en tête de l'ouvrage de Baldi[1]. Quant au donateur de la *Sainte Cécile du palais Conti*, à Florence, donné par Litta comme un portrait de Guidobalde, c'est un témoignage que nous invoquons, mais dont nous laissons la responsabilité au savant généalogiste[2]. La perte du portrait de Raphaël laisse donc une grande lacune dans l'iconographie des ducs d'Urbin.

1. Baldi. *Della vita e de' fatti di Guidebaldo I da Montefeltro duca d'Urbino*, Milano, pel Silvestri, 1821. — Bembo. *De Guido Udaldo Feretrio, deque Elisabetta Gonzaga Urbini ducibus liber.* Venetiis, 1530. — *Vita dello illustrissimo Guidubaldo duca d'Urbino, e della illustriss. sig. Helisabetta Gonzaga sua consorte*, in-8°. Stampata in Firenze per M. Lorenzo Torrentino, 1555.

2. Litta. *Famiglie illustri d'Italia.* Conti del Montefeltro duchi d'Urbino.

PORTRAIT

D'ÉLISABETH GONZAGUE

Il y a lieu de croire également que, vers 1506, Raphaël avait fait un portrait d'Élisabeth Gonzague, femme du duc Guidobalde.

En 1509, un anonyme, qui se nomme lui-même le Pupille (*il Pupillo*), célébrant la fondation du mont-de-piété de Fabriano, dédie son poème à Élisabeth Gonzague ainsi qu'à Antonio del Monte, et place en tête de son manuscrit le portrait de la duchesse en costume de cour[1]. D'après le caractère de cette miniature, on pense qu'il y aurait là une copie d'après un portrait de Raphaël[2]. L'existence de ce portrait ressor-

1. Ainsi que le portrait d'Antonio del Monte.

2. C'est Ricci qui a découvert ce manuscrit dans la bibliothèque San Salvatore, à Bologne. (*Memorie storiche della Marca di Ancona;* 1834, t. II, p. 37.)

tirait d'ailleurs du passage suivant de l'Éloge de Balthazar Castiglione par Antonio Beffa Negrini : « Un portrait d'une très belle et très grande dame de la main de Raphaël Sanzio d'Urbin, accompagné de deux sonnets de Balthazar, écrits par lui-même en 1517, se trouve derrière un grand miroir appartenant à la comtesse Catherine Mondella, sœur du Castiglione[1]. » Au dire des contemporains, cette très belle et très noble dame, dont Balthazar conservait précieusement l'image et à laquelle il écrivait des sonnets, ne serait autre que la duchesse d'Urbin. Une telle figure était de nature, en effet, à exalter le talent de Raphaël.

En 1506, la fille de Frédéric Gonzague et de Marguerite de Bavière[2] avait passé l'âge de la première jeunesse, mais était encore dans tout l'éclat de sa beauté. Le charme de sa personne et la grâce de son esprit passaient pour irrésistibles. Balthazar Castiglione en parle avec enthousiasme et avec émotion dans son *Cortegiano*. Elle avait eu sa place d'honneur au

1. « Un ritratto d'una bellissima e principalissima signora di mano di Raffael Sanzio da Urbino con due sonetti di Baldassare scritti di suo pugno nel 1517, trovati dietro un grande specchio della contessa Catterina Mondella di lui suora. (*Elogi del Castiglione,* dans le recueil des Œuvres du comte Castiglione; Padova, 1733, p. 329.)

2. Élisabeth Gonzague, fille de Marguerite de Bavière, qui mourut le 14 octobre 1478, et petite-fille du duc de Bavière, Albert le Pieux, avait épousé en 1486 Guidobalde de Montefeltro, duc d'Urbin. Aucun enfant n'étant né de ce mariage, le duc et la duchesse d'Urbin, en 1504, avaient adopté pour fils et successeur François-Marie della Rovere.

milieu des plus belles femmes de l'Italie réunies à Ferrare en 1502, à l'occasion du mariage de Lucrèce Borgia avec Alphonse d'Este. Au bal qui fut donné le soir du premier jour de ces fêtes dans la grande salle de la résidence ducale[1], la duchesse d'Urbin et la duchesse de Mantoue[2] étaient assises de chaque côté de la nouvelle duchesse de Ferrare, dans une tribune surmontée d'un riche baldaquin, et les poètes courtisans ne savaient dire « à laquelle des trois Pâris eût remis la pomme de beauté ». César Borgia, dans une de ses combinaisons diaboliques, avait offert sa main à Élisabeth Gonzague, la poussant au divorce et lui promettant la pourpre pour Guidobalde[3]... Quel trésor pour l'art que l'image d'une telle femme reproduite par le pinceau de Raphaël! Et si ce portrait a vraiment existé, quelle irréparable perte!

1. Les fêtes qui célébrèrent ce mariage eurent lieu le 3 février 1502 et les jours suivants.

2. Isabelle d'Este.

3. Louis XII appuyait ces honteuses propositions, qu'Élisabeth Gonzague repoussa avec indignation. — Élisabeth Gonzague dut encore une fois quitter Urbin, quand les Médicis, tout-puissants sous Léon X, voulurent s'emparer de ce duché. Elle y rentra à la mort de Léon X, et mourut à Mantoue en 1526.

PORTRAIT

DU

MARQUIS FRÉDÉRIC DE MANTOUE

Un autre portrait, sur l'existence et sur le sort duquel planent également bien des doutes, est celui du marquis Frédéric de Mantoue.

Frédéric était né le 17 mai 1500. Il avait pour père Gianfrancesco Gonzague[1], pour mère Isabelle

1. Jean-François Gonzague, qui avait remis en honneur l'usage de la barbe, est agenouillé sur les marches du trône de la *Vierge de la Victoire,* au musée du Louvre. On le voit armé de pied en cap et décoré du cordon de Saint-Maurice. Tout un siècle revit dans ce portrait. André Mantegna n'a rien peint de plus vivant, de plus vrai. Gianfrancesco, frère d'Élisabeth Gonzague, femme de Guidobalde, avait succédé, en 1484, à son père Frédéric. Le tableau de Mantegna consacre une prétendue victoire remportée contre les troupes françaises sur les bords du Taro (6 juillet 1495). Cette

d'Este[1], pour grand-père Hercule Ier, duc de Ferrare, pour tante Élisabeth Gonzague, duchesse d'Urbin. Il se trouvait à Rome de 1510 à 1511, avait alors dix à onze ans, et, suivant une tradition contemporaine recueillie par Vasari, il a été placé par Raphaël dans l'*École d'Athènes*. Le très jeune homme, si beau de visage et si élégant de tournure, qui se penche vers Archimède en écartant les bras avec admiration, ne serait autre que le marquis de Mantoue. *Nella figura d'un giovane di formosa bellezza, il quale apre le braccia per maraviglia e china la testa, è il ritratto di Federigo II duca di Mantova, che si trovava allora in Roma*[2].

victoire, en réalité, avait été gagnée par les Français, puisqu'elle avait rouvert à Charles VIII le chemin de la France. Alexandre VI n'en avait pas moins envoyé la rose d'or à Gianfrancesco. En 1506, Jules II le nomma lieutenant général de ses armées, dans la guerre qu'il soutint contre Bentivoglio, et Louis XII lui envoya l'ordre de Saint-Michel, en 1507. Gianfrancesco entra, en 1509, dans la ligue de Cambrai formée par Jules II contre Venise, et prit une part brillante à la bataille d'Agnadel. Gonfalonier de la Sainte-Église en 1510, il envoya alors son jeune fils Frédéric à la cour pontificale. En 1515, il perdit Asola, Lonato et Peschiera, que François Ier et Maximilien donnèrent aux Vénitiens. Il mourut le 29 mars 1519. Il avait été guerrier célèbre, administrateur distingué, grand organisateur en toutes choses, poète enfin dans ses heures de loisir.

1. Isabelle d'Este, fille d'Hercule Ier, duc de Ferrare, était une femme d'un grand mérite et d'une remarquable beauté. Arioste la chante au trente-septième chant de son poème. Elle se trouvait à Rome pour le jubilé de 1525, et assista au sac de 1527. Elle mourut à l'âge de soixante-cinq ans, le 13 février 1539.

2. Vasari, t. VIII, p. 15.

Les grandes intelligences qui peuplent les portiques de l'*École d'Athènes* communiquent quelque chose d'elles-mêmes au fils de Gianfrancesco Gonzague. L'enfant, par un miracle de précocité, devient presque jeune homme. Il regarde avec une curiosité naïve la figure géométrique que dessine Archimède, et ses traits s'épanouissent de bonheur à la démonstration du problème. La tête, vue de face et courbée vers la terre, se présente pour ainsi dire de haut en bas. Les longs cheveux, séparés en bandeaux, se répandent sur les épaules. Le front, vivement éclairé, prend une grande importance. Sous les paupières abaissées, on croit voir les yeux ardents à connaître et comme suspendus à la parole du maître. Sur le reste du visage, qui fuit dans un raccourci savant, rayonnent la fraîcheur et la grâce... On ne pouvait rendre avec plus de spontanéité et sous des dehors plus séduisants le ravissement d'un esprit en train de s'ouvrir aux spéculations de la science[1].

1. Passavant (tome I, p. 123 et t. II, p. 82) alléguant le très jeune âge de Frédéric de Mantoue, n'a pas suivi l'indication fournie par Vasari et a cherché le jeune marquis de Gonzague de l'autre côté de la fresque, derrière le philosophe désigné sous le nom d'Averrhoës. Nous ne saurions nous ranger à cette opinion. Vasari, qui connut personnellement Frédéric Gonzague, a pu être renseigné directement par le marquis, et a dû contrôler par lui-même l'exactitude de cette information. Il est donc par trop téméraire aujourd'hui de ne pas accepter une semblable autorité. Raphaël, d'ailleurs, en rappelant dans sa fresque le neveu de la duchesse d'Urbin et en grandissant de quelques années peut-être cet *enfant prodige* (c'est le nom que l'on donnait alors au jeune marquis), a

Trois ans plus tard, Frédéric de Mantoue, âgé de treize ans, se trouvait encore à Rome. Une lettre que lui adressait, le 6 février 1513, le duc régnant Gianfrancesco Gonzague, son père, ne laisse aucun doute à cet égard. L'adolescent tenait tout ce qu'avait promis l'enfant. On parlait avec éloges des rares facultés du jeune prince, et Balthazar Castiglione allait écrire bientôt dans son *Cortegiano :* « Celui qui donne entre tous les plus belles espérances me paraît être le seigneur Frédéric Gonzague, neveu de notre duchesse et l'aîné des enfants du marquis de Mantoue. La candeur de ses manières et la modestie qu'il montre dans un âge aussi tendre sont partout proclamées, et les personnes chargées de l'instruire disent de lui des choses extraordinaires. Son intelligence est très grande. La gloire est sa principale ambition. Il est bienfaisant, magnanime, généreux, épris par-dessus tout de la justice. Un pareil commencement permet d'attendre une belle fin. » Le jeune Gonzague était alors dans le premier feu de son enthousiasme pour l'art. Rome le captivait par les ruines que l'histoire y avait accumulées depuis plus de deux mille ans, et le passionnait surtout par les chefs-d'œuvre qu'y produisaient les artistes contemporains. Raphaël, plus que tous les autres, excitait son admiration. C'est à ce culte que Frédéric Gonzague devait sacrifier encore dix ans plus tard en appelant Jules Romain

usé d'une licence qui lui était parfaitement permise. On ne saurait trop le répéter, la plupart des portraits introduits dans les fresques des *stanze* sont des réminiscences plutôt que de véritables portraits.

à Mantoue. Rien donc d'invraisemblable à ce que Raphaël ait fait le portrait du jeune prince vers l'année 1513. Les historiens cependant ne disent mot de ce portrait, et Vasari ne le mentionne pas. Mais on lit dans le catalogue des collections de Charles Ier, roi d'Angleterre, publié en 1757 par Van den Doort d'après un manuscrit conservé à Oxford : « Achetée par le roi, une tête de jeune homme sans barbe et à longue chevelure, coiffée d'un chapeau rouge orné d'une médaille, avec une bande de chemise blanche non plissée, représentant le marquis de Mantoue, qui fut fait premier duc de Mantoue par Charles V. Ce tableau ne donne que la tête, de grandeur naturelle, peinte sur un panneau encadré dans une bordure noire[1]. » Ce portrait avait passé de la galerie de Charles Ier dans celle du duc de Richelieu. W. Buchanan l'aurait racheté et rapporté en Angleterre[2], où il devint la propriété de M. Edward Gray[3] d'abord, puis de M. Ch. Lucy[4],

1. « Bought by the king. A young man's head without a beard, in a red cap, where on a medal and some part of his white shirt, without a ruff, in his long hair; being the marquis of Mantua, who was by the emperor Charles V made the first duke of Mantua. The picture being only a head, so big as the life. Upon a beard in a black frame, painted upon the right light. H. 5 1/2", — 8 1/2". » (*A Catalogue and description of King Charles I capital Collection of pictures, etc., from an original MS. in the Ashmolean Museum at Oxford.* London, 1757. In-4°, p. 3.)

2. Buchanan, *Memoirs of paintings.* London, 1829, t. I, p. 295.

3. A Londres.

4. Chaslecote Parc, près Warwick.

dans la résidence duquel on le verrait encore aujourd'hui. Passavant signale, en effet, chez M. Lucy un très beau portrait de jeune homme, coiffé d'un chapeau rouge auquel est attachée une médaille [1]; mais le personnage est habillé de noir, tandis que, dans le portrait de la galerie de Charles Ier, il n'est pas question de costume. Dès lors, le portrait mentionné dans la collection du roi d'Angleterre, en admettant qu'il fût bien le portrait du marquis Frédéric de Mantoue et qu'il ait été peint de la main même de Raphaël, est-il bien le portrait que possède maintenant M. Lucy? En l'absence de preuves iconographiques, c'est à titre seulement d'indication que nous enregistrons un trésor d'une aussi précieuse valeur pour l'art et d'une aussi grande importance pour l'histoire [2].

1. Voyez Passavant, t. II, p. 96.

2. A partir de 1519, Frédéric Gonzague, devenu duc de Mantoue, se trouva mêlé à toutes les luttes que l'Italie eut à soutenir contre l'étranger. Il fut un ardent promoteur des arts, attira à Mantoue Jules Romain et Titien. Jules Romain construisit pour Frédéric Gonzague le palais du T. Titien peignit pour ce prince les douze Césars, qui furent brûlés dans le sac de 1530. Frédéric Gonzague avait épousé en 1531 Marguerite, fille de Guglielmo Paleologo, marquis de Montferrato... Henri II accorda à la maison du marquis de Mantoue les lettres de naturalisation française... Frédéric Gonzague mourut à Marmirolo le 28 juin 1540.

PORTRAITS

DE

FRANÇOIS-MARIE DELLA ROVERE

Frédéric de Montefeltro, Guidobalde, fils de Frédéric, Élisabeth Gonzague, femme de Guidobalde, Frédéric Gonzague, neveu d'Élisabeth, ne nous ont fourni jusqu'à présent, dans l'entourage de Jules II, que des portraits douteux ou perdus. Beaucoup plus près du pape, François-Marie della Rovere va nous mettre en présence de portraits que ni l'histoire ni l'art ne peuvent récuser. Regardons le personnage avant d'examiner ses portraits, et considérons-le d'abord tel qu'il fut jusqu'au jour où Raphaël le fit entrer dans l'*École d'Athènes*.

I

FRANÇOIS-MARIE DELLA ROVERE DURANT LES VINGT PREMIÈRES ANNÉES DE SA VIE.

François-Marie della Rovere était né à Sinigaglia le 22 mars 1490, de Jean della Rovere, frère du cardinal Julien (plus tard Jules II), et de Jeanne de Montefeltro, fille de Frédéric, duc d'Urbin. Jean della Rovere, prévoyant les dangers dont la cupidité des Borgia menaçait l'Ombrie, avait, par testament en date du 20 janvier 1495, nommé Jeanne de Montefeltro tutrice de François-Marie; il avait en outre confié la mère et le fils au fameux André Doria et au cardinal Julien; il avait mis enfin tous ses biens sous la protection de la République de Venise, et il était mort le 6 novembre 1501, laissant pour héritier un enfant de onze ans sous la tutelle d'une femme de trente-sept ans[1]. Alexandre VI, loin de renier ces hauts patronages,

1. Jean della Rovere fut enseveli dans l'église Santa-Maria-delle-Grazie, qu'il avait fait construire pour les Zoccolanti (de l'ordre de Saint-François), près Sinigaglia. Dans ce couvent *delle Grazie,* se trouve un tableau votif représentant la Vierge et l'Enfant Jésus, assistés de deux donateurs qui ne sont autres que Jean della Rovere et Jeanne de Montefeltro. Jean est à la droite de la Vierge et Jeanne à sa gauche : Jean, vêtu d'une robe bleue et coiffé d'une abondante chevelure d'un blond ardent; Jeanne, vêtue d'une robe rose et coiffée de cheveux blonds aussi, mais d'un blond plus tempéré que le blond des cheveux de son époux.

avait, le 24 janvier 1502, donné solennellement à François-Marie l'assurance de sa protection souveraine, ce qui n'empêcha pas César Borgia de mettre presque aussitôt la main sur le duché d'Urbin[1]. Jeanne, avec son fils, tint tête avec intrépidité à l'usurpateur. Abandonnée de tous[2] et forcée dans sa dernière retraite, elle parvint à se dérober sous des habits d'homme, gagna Florence à travers mille périls, et se retira dans son duché de Sora, après avoir fait conduire son fils à Asti, près du roi Louis XII, qui l'admit parmi ses pages pour en faire un parfait chevalier. Mais la fortune alors était comme la tempête : elle passait en renversant tout devant elle, soufflait parmi les hommes ainsi que le vent d'orage à travers la nuée, et, du ciel le plus sombre, faisait jaillir instantanément la lumière. Alexandre VI meurt le 18 août 1503. Aussitôt César et son insolente fortune rentrent dans la poussière. Jeanne, exilée, revient toute-puissante à Urbin, et le 1er octobre 1504 elle peut donner à Raphaël, qui se rend à Florence pour la première fois, une recommandation souveraine pour le gonfalonier Pierre Sode-

1. Le 13 juin 1502, César commence la guerre en Romagne. Il fait assassiner le jeune Astorre Manfredi au château Saint-Ange, attire en même temps dans un piège le trop peu méfiant Guidobalde et s'empare aussitôt de ses États. Guidobalde et sa femme n'eurent que le temps de se réfugier dans l'asile de Mantoue, d'où ils passèrent à Venise.

2. Le 31 décembre 1502, Sinigaglia, dernier refuge des partisans des Montefeltro, tomba au pouvoir de César, qui fit assassiner les condottieri ligués contre lui.

rini[1]. François-Marie della Rovere avait alors quatorze ans. Ce fut cette année-là même qu'il fut adopté par Guidobalde de Montefeltro et par Élisabeth Gonzague. Le 10 mai 1504, Jules II ratifia cette adoption, et le 17 septembre François-Marie reçut, dans la cathédrale d'Urbin, le serment de fidélité de ses nouveaux sujets. Ce fut alors que le jeune duc joignit les *trois barres d'or sur champ d'argent* des Montefeltro au *chêne d'or écartelé sur champ d'azur* des della Rovere, donnant même aux armes des Montefeltro la place d'honneur dans son blason, et mettant entre les deux armoiries les insignes de préfet de Rome, *deux clefs d'or en sautoir surmontées de l'ombrellino*[2].

En 1506, François-Marie accompagne le pape dans la guerre contre Pérouse d'abord, contre Bologne ensuite, et c'est à la bataille de Castel-san-Pietro qu'il fait ses premières armes. L'année suivante (1507) un drame de famille, dans lequel François-Marie donne la mesure de son orgueil et de sa violence, ensanglante

1. Jeanne de Montefeltro mourut à Rome en 1514 et fut enterrée à Santa-Maria-del-Popolo.

2. François-Marie, antérieurement à son investiture, avait été nommé préfet de Rome, et, à cause de son très jeune âge, on l'appelait le *Prefettino*. Une monnaie d'argent, que possède la galerie de Florence, rappelle cette dignité. On voit sur la face les armes réunies des della Rovere et des Montefeltro, avec les insignes du préfet de Rome sur la couronne ducale, qui est surmontée d'un écu aux armes d'Urbin. On lit sur la face : FRAN. MA. VRBI. DVX. Au revers est un cavalier qui frappe de sa lance un dragon, avec cette inscription : S. CRIS. ORA PRO N.

le palais d'Urbin. Costanza, la dernière des sœurs du jeune duc, aimait et était aimée d'un *bravo* renommé de Vérone, que Guidobalde venait de faire seigneur de Sascorbaro, sans vouloir cependant le donner pour époux à sa nièce. Le mariage étant devenu nécessaire, Guidobalde donna son consentement. A la nouvelle de cette mésalliance, François-Marie se sentit frappé dans sa fierté. Ce prince de dix-sept ans, dont la noblesse ne remontait pas à un demi-siècle, attira chez lui l'époux de sa sœur et le fit poignarder sous ses yeux[1]. César Borgia n'eut pas mieux fait. Le crime en lui-même est un trait de mœurs qui peint une époque; le mobile du crime est un trait d'humanité qui est de tous les temps. Partout et toujours le parvenu porte une noblesse de fraîche date avec une arrogance que n'a pas le vieux patricien. Les contemporains de François-Marie, loin

1. Costanza se réfugia à Rome, où elle mourut dans cette même année 1507, quelques mois après la mort violente de son époux. Les actes nécrologiques du Vatican enregistrent la mort de Costanza, et qualifient cette malheureuse jeune femme de *nubile*. Ils n'admettent donc pas qu'elle ait jamais contracté mariage... Elle était la plus jeune des filles de Jean della Rovere et de Jeanne de Montefeltro, qui avaient eu sept enfants : Marie Jeanne, mariée en 1497 à Venanzio di Giulio Cesare Varano, duc de Camerino, que César Borgia fit étrangler en 1502, et remariée en 1503 à Galeas di Girolamo Riario, seigneur d'Imola et de Forli; Beatrix, qui, sous le nom de sœur Adeodata, prit le voile en 1513 au couvent de Sainte-Claire, à Urbin; Jérôme et Frédéric, qui moururent en bas âge; François-Marie Ier, duc d'Urbin; Frédéric, qui ne vécut pas; Costanza, enfin, qui fut l'héroïne de la tragédie qui ensanglanta le palais d'Urbin en 1507.

de le trouver amoindri par un tel forfait, jugèrent qu'il était digne de leur commander, et le regardèrent dès lors avec un commencement de crainte et d'admiration.

Guidobalde étant mort en 1508, François-Marie della Rovere lui succéda dans son duché d'Urbin. Il avait alors dix-huit ans. Jules II, qui préparait la ligue de Cambrai, le nomma capitaine général de l'Église, et voulut que les insignes de cette charge lui fussent solennellement remis par le cardinal Alidosio dans l'église de Sainte-Pétronille, à Bologne. De là, sans doute, l'origine de la jalousie et du mauvais vouloir que le brillant cardinal de Pavie ressentit contre le jeune duc.

La guerre contre Venise commença en 1509, et François-Marie eut à se mesurer tout d'abord avec Giovan-Paolo Manfrone, un des fameux condottieri de son temps. Il le vainquit à Civitella et le fit prisonnier. Presque aussitôt il s'empara de Brisighella et de Granarolo, et alla camper devant Ravenne, que les Vénitiens, vaincus à Agnadel, lui remirent bientôt. Cette campagne, brillamment et rapidement conduite, fit beaucoup d'honneur au jeune duc. Elle excita, par contre, un redoublement d'envie chez le cardinal Alidosio, qui, profitant de la faveur où le tenait Jules II et de sa situation de légat pontifical à l'armée que commandait François-Marie, fit tout pour contrecarrer les plans du duc et pour le perdre dans l'esprit du pape. La paix faite avec Venise, Jules II jeta les yeux sur

Ferrare, pour en dépouiller la maison d'Este, et chargea son neveu de cette entreprise. François-Marie envahit les États du duc Alphonse, s'empara de Massa, de Bagnacavallo, de Lugo, de Cento, de Cotignola, de Modène[1], et marchait sur Reggio, quand Alidosio le força de diriger ses troupes contre Ferrare. Le rusé cardinal savait qu'il livrait ainsi le duc d'Urbin à l'armée française, qui accourait au secours d'Alphonse d'Este. François-Marie fut forcé, en effet, de lever le siège et de s'enfermer dans Modène pour y attendre des secours qui ne vinrent pas. Malgré l'hiver déjà commencé (on était en décembre), il se porta contre Sassuolo, qu'il mit à sac, et alla camper sous Mirandole, où il entra bientôt en compagnie du pape lui-même. Puis il marcha de nouveau contre Ferrare, et poussa ses troupes entre Bondeno et Finale. Les Français n'ayant pu le déloger de cette position, s'avancèrent contre Bologne, où Alidosio s'était enfermé. François-Marie voulut prêter main-forte au légat du pape, mais celui-ci le renvoya avec hauteur. Les Bolonais alors se révoltèrent, contraignirent Alidosio à une fuite honteuse, et rappelèrent Bentivoglio. Pendant ce temps François-Marie, harcelé par les Français, faisait une retraite honorable sur Imola, et réussissait à conduire son armée saine et sauve à Castelbolognese.

Jules II s'était retiré à Ravenne. Alidosio se hâte

1. Cette dernière ville lui fut livrée par la trahison de Gherardo Rangoni.

vers cette ville, circonvient le pape, et lui persuade que l'impéritie et la trahison du duc d'Urbin ont été les seules causes de la perte de Bologne. François-Marie, informé de cette indigne accusation, accourt pour se justifier. Jules II le chasse avec colère. Fou de rage à son tour, il cherche le cardinal, le rencontre, se jette sur lui en pleine rue et le perce d'un coup d'épée[1]. Ce crime était commis le 4 mai 1511. Aussitôt François-Marie quittait l'armée et allait s'enfermer à Urbin, où lui parvenait la bulle qui le déclarait déchu de son duché et de toutes ses autres dignités. Jules II, cependant, lui permit presque aussitôt de venir à Rome pour se justifier. Quatre cardinaux[2], appelés à le juger, le déclarèrent innocent et rejetèrent sur Alidosio la responsabilité de la perte de Bologne. La sentence d'absolution et de réintégration fut proclamée avec solennité le 5 décembre 1511.

Depuis un an déjà Raphaël avait rendu le plus haut des hommages à son duc, en le plaçant, dans l'*École d'Athènes*, au milieu des plus illustres représentants de l'antique sagesse.

1. Les officiers du duc achevèrent le cardinal, sans qu'aucun des gardes de son escorte osât le défendre.

2. Parmi ces cardinaux était Jean de Médicis, qui devait être bientôt Léon X.

II

PORTRAIT DE FRANÇOIS-MARIE DELLA ROVERE DANS L'ÉCOLE D'ATHÈNES.

François-Marie della Rovere, âgé de dix-neuf à vingt ans, est debout à la gauche du groupe dont Pythagore est le centre. Il a, dans toute sa personne, un grand air de noblesse et de distinction. Le corps est vu de profil à droite, tandis que la tête, tournée vers le spectateur, se montre de face. De longs cheveux blonds, séparés en bandeaux au milieu du front, se répandent à profusion de chaque côté des joues et tombent en boucles jusque sur les épaules. Le visage imberbe et encadré dans cette belle chevelure, a un charme presque virginal. Le front est haut et bien développé en largeur. Les yeux, qui sont remarquablement beaux, se portent de côté vers la gauche et se fixent avec autorité sur ce qu'ils regardent. Le nez est régulier. La bouche est petite et d'un dessin charmant; le menton, délicat et bien accusé, en complète très finement l'accentuation. Cette tête, rayonnante de jeunesse, se tient avec élégance sur un col élancé, complètement découvert. Un long peplum blanc frangé d'or, dont les beaux antiques ne démentiraient pas l'arrangement, est jeté sur l'épaule droite ainsi que sur le bras et descend jusqu'au bas de la figure. La main

droite, relève vers le milieu du corps les pans inférieurs de cette harmonieuse draperie; tandis que la main gauche, ramenée vers la poitrine, se pose sur le revers du vêtement. Il est impossible d'unir plus d'élégance à plus de simplicité, une grâce plus contenue à un maintien plus aisé. Raphaël semble avoir, à son insu, laissé sur son modèle quelque chose de sa propre beauté, et cependant nulle confusion n'est possible entre la figure du peintre et celle du neveu de Jules II[1].

Que cette figure soit bien celle de François-Marie della Rovere, c'est ce qui résulte du consentement unanime des historiens depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours. Mais ces nombreux témoignages ne nous suffisent pas. Nous voulons les soumettre au contrôle de preuves matérielles devant lesquelles aucun doute ne sera possible. Il est certain qu'au premier abord la vraisemblance ne paraît pas être en faveur de ce portrait. Si l'on avait à peindre d'imagination François-Marie d'après ce qu'on sait de ses vingt premières années, ce n'est pas ainsi sans doute qu'on le représenterait. Quand on se rappelle cette vie si tourmentée depuis l'enfance, tant de violences et d'agitations accumulées sur une si jeune tête, on se refuse presque à reconnaître le héros de tels drames dans la suave figure qui traverse comme une ombre chaste la fresque de Raphaël. Cependant, de pareils contrastes ne sont pas rares dans ces temps marqués de tous les scandales

1. Le propre portrait de Raphaël est d'ailleurs dans l'École d'Athènes. (Voyez p. 30 du présent volume.)

de la force. Il y a d'ailleurs un aspect moral du personnage qui répond parfaitement à la physionomie que Raphaël a si bien mise en lumière. Ce jeune homme dont la violence allait, sans hésiter, jusqu'au meurtre, avait des retours soudains de bonté et de sensibilité. Il portait en lui le sentiment de l'honnête et du juste, était tempérant, ne badinait pas avec l'amour, avait un respect profond pour les femmes, et se montrait implacable quand il s'agissait de venger leur honneur. Le 25 septembre 1509, il avait épousé Éléonore Gonzague[1], et il tint à ce qu'on respectât en elle toutes

1. Les Gonzague, après avoir souhaité de s'allier aux Borgia du temps d'Alexandre VI et de la puissance de César, voulurent s'unir aux della Rovere dès que Jules II eut pris possession du souverain pouvoir. Dès l'année 1505, le marquis de Mantoue Gianfrancesco Gonzague et sa femme Élisabeth d'Este avaient fiancé leur fille Éléonore au neveu de Jules II, héritier du duc d'Urbin. (L'acte de ces fiançailles figure au registre des minutes du notaire de Beneimbene.) De leur côté, les della Rovere et les Montefeltro avaient aussi brigué l'alliance des Borgia et François-Marie avait d'abord été fiancé à Angela Borgia, dont la beauté ravissait tous les cœurs. Ces fiançailles furent rompues à la mort d'Alexandre VI. Ce fut cette Angela Borgia qui, emmenée par Lucrèce Borgia à Ferrare, fut cause d'une épouvantable tragédie dans la maison d'Este. Les deux frères du duc Alphonse, le cardinal Hippolyte et Giulio, s'étaient épris d'Angela. Celle-ci ayant vanté la beauté des yeux de Giulio, Hippolyte fit arracher devant lui les yeux de son frère (3 novembre 1505). L'année suivante, Giulio, pour se venger, ourdit contre son frère une conspiration qui le perdit (juillet 1506). (Voyez Frizzi, *Storia di Ferrara,* III, 205, et Gregorovius, *Lucrèce Borgia,* II, p. 154.) — Quant à Éléonore Gonzague, née en 1493, elle avait seize ans lors de son mariage, en 1509; François-Marie, né en 1490, avait dix-neuf ans. De cette union naquirent six enfants :

les femmes. Ce fut vers l'époque de ce mariage que Raphaël représenta François-Marie dans l'École d'Athènes. Le peintre voulut sans doute mettre bien en lumière le caractère moral de cet époux, dont l'amour ne devait jamais se démentir, de cet esprit fougueux,

Hippolyte, mariée en 1531 à Don Antonio d'Aragon, duc de Montalto; Frédéric, né en mars 1511, qui mourut en bas âge; Guidobalde II, duc d'Urbin, né le 2 avril 1514; Isabelle, mariée en février 1552 à Alberigo di Lorenzo Cibo Malatesta, prince de Massa; Giulia, mariée en 1548 à Alphonse d'Este; Giulio, né à Mantoue le 15 avril 1533, nommé par Paul III, à treize ans, cardinal de Saint-Pierre-aux-Liens, comblé de bénéfices ecclésiastiques, mort à Fossombrone le 3 septembre 1578 et enterré à Santa-Chiara, à Urbin. Éléonore Gonzague mourut elle-même à Urbin, à l'âge de cinquante-sept ans, le 13 février 1550. François-Marie, qui l'estimait grandement, lui avait laissé l'usufruit du duché de Sora, Massa Trabaria, San Lorenzo in Campo, Montalfoglio, Castelvecchio, Castelleone, et le gouvernement de toutes ces contrées. Le 15 mars 1539, elle céda à Guidobalde II Massa Trabaria, abandonna le reste à Giulio, et ne garda que le gouvernement de Mondolfo. Guidobalde II fut marié d'abord à Giulia, fille unique de Jean-Marie Varano, duc de Camerino (2 octobre 1534), puis à Vittoria, fille de Pierre-Louis Farnèse, duc de Parme (30 janvier 1548). De ce second mariage, naquit à Pesaro, le 20 février 1549, François-Marie II, duc d'Urbin. François-Marie II épousa en premières noces, le 9 janvier 1591, Lucrèce d'Este, qui avait quatorze ans de plus que lui, et, en secondes noces, le 26 avril 1599, Livia, fille d'Hippolyte della Rovere, dont il eut, le 16 mai 1605, Frédéric Ubaldo, qui mourut, à dix-huit ans, d'une mort dont on ne put éclaircir le mystère (23 juin 1623). Frédéric Ubaldo avait été marié, à l'âge de seize ans, le 29 avril 1621, à Claudia, fille de Ferdinand Ier, grand-duc de Toscane. Une fille unique, Vittoria, née de ce mariage le 16 février 1622, épousa Ferdinand II de Médicis, grand-duc de Toscane, et le duché d'Urbin fit ainsi retour aux Médicis.

qui retrouvait dans le pur commerce d'une femme le sentiment de la mesure et le calme souverain. C'est cette dignité particulière qui s'impose avec tant d'autorité dans le portrait peint à fresque au Vatican. Une monnaie d'argent, frappée en l'honneur du mariage de François-Marie, porte pour exergue : *Exultavit spiritus meus in Deo*[1]. A la vue de l'épouse, l'âme de cet homme violent est ravie de joie en Dieu, et ses lèvres répètent avec exaltation les paroles du *Magnificat*. Voilà ce qui explique la tranquille et belle figure introduite dans l'*École d'Athènes*. François-Marie della Rovere apparaît comme la vivante image des premières années du XVIe siècle : il est chevaleresque et fanatique, délicat et féroce, éblouissant d'élégance avec les mains teintes de sang.

A ceux qui, malgré les affirmations réitérées de l'histoire, voudraient douter encore de l'authenticité de ce portrait, il faut montrer les deux monnaies d'or que possède la galerie de Florence[2]. Les portraits gravés

1. Cette monnaie d'argent se trouve dans la galerie de Florence. On voit, d'un côté, les armes des della Rovere, un chêne aux rameaux enlacés, avec ces mots écrits autour : FRANC. MA. DVX. VRBIN. De l'autre côté est représentée la visite de la Vierge à sainte Élisabeth, avec ces mots : EXVL. SPT. ME. IN DE.

2. Sur l'une de ces monnaies, la tête du jeune duc est nue, de profil à droite, complètement imberbe, et coiffée de longs cheveux tombant sur les épaules. On lit autour de ce buste : FRANC. MA. VRBINI DVX. Au revers est un aigle couronné, tenant un écu sur lequel se trouve une branche de chêne, avec cette inscription : S. R. E. CAP. GEN. SVB. IVL. II PONT. MAX. — Sur l'autre monnaie, dont le revers est le même que précédemment, la tête du jeune duc présente

sur ces médailles offrent une analogie frappante avec le portrait peint dans la *Chambre de la Signature*. Les têtes sculptées sur la face de ces médailles ressemblent à la tête peinte à fresque autant qu'une même tête peut se ressembler à elle-même quand on la voit successivement de profil et de face. Ce sont de part et d'autre les mêmes traits juvéniles, le même arrangement des cheveux, la même absence de barbe, la même beauté, la même décision sous la même douceur apparente. L'identité du personnage représenté sur les monnaies étant garantie par l'exergue : « François-Marie, duc d'Urbin », il ne peut subsister aucun doute au sujet du portrait exécuté par Raphaël. Les monnaies sont d'ailleurs contemporaines de la fresque, puisqu'elles montrent un jeune homme de dix-huit à vingt ans, l'âge même qu'avait François-Marie de 1508 à 1510. Elles fournissent donc des témoignages qu'on ne peut récuser.

Une autre preuve qu'il importe de faire également consiste à rapprocher du portrait peint par Raphaël le portrait peint par Titien[1]. Dans ce dernier portrait, François-Marie della Rovere, âgé de quarante et quelques années[2], est revêtu d'une riche armure, vu de

encore un caractère identique. Vue de profil à gauche, elle est casquée, imberbe, avec de longs cheveux qui dépassent le casque. On lit autour de cette tête : FRAN. MA. VRBI.

1. Ce portrait se trouve au musée des Offices, à Florence.

2. Les éditeurs de Vasari donnent à ce portrait la date de 1527. Quant à Vasari, en plaçant à l'année 1543 les deux portraits de Fran-

face et légèrement tourné à droite, debout, la tête nue, les cheveux bien fournis et coupés court[1]. Les joues, le menton et la lèvre supérieure sont garnis d'une barbe taillée comme les cheveux, et, comme les cheveux aussi, d'un blond un peu chaud. Les traits, tout en ayant pris depuis longtemps déjà leur accentuation définitive, ne contredisent pas ceux du portrait juvénile de 1510. Ils ont conservé quelque chose de fin et de délicat, qui, à plus de vingt ans de distance, les maintient presque semblables à eux-mêmes. Ce sont les mêmes yeux bien ouverts, c'est le même regard loyal et franc, la même bouche petite et fermement accentuée. François-Marie, les mains gantelées de fer, la droite tenant le bâton de généralissime et la gauche appuyée sur la garde de l'épée, est là dans tout l'éclat de la pompe militaire et de la dignité souveraine[2].

çois-Marie della Rovere et d'Éléonore Gonzague, il se trompe, puisqu'en 1543 François-Marie était mort depuis cinq ans déjà.

1. La figure n'est vue que jusqu'à la hauteur des genoux.

2. Sur une barre d'appui qui forme le fond du tableau est posé, à gauche, un casque tout empanaché, surmonté d'un griffon ailé formant cimier. Une branche de chêne, avec le mot ROVERE, est placée à droite. Cette belle peinture est signée TITIANVS. Vasari, qui avait connu François-Marie, tient ce portrait pour une œuvre merveilleuse. « *Ritrasse* (Tiziano) *Francesco Maria, duca d'Urbino che fu opera maravigliosa...* » Ce fut à cette occasion que l'Arétin adressa au peintre le sonnet qui commence ainsi :

Se il chriaro Apelle con la man dell' arte
Rassemplò d'Alessandro il volto e il petto.

— Comme pendant au portrait de François-Marie, Titien a peint le portrait d'Éléonore Gonzague, que possède aussi la galerie des

De même qu'une monnaie d'or, frappée en 1510, donne raison au portrait de Raphaël ; de même, après 1530, une monnaie d'or aussi confirme l'exactitude du portrait de Titien [1]. Sur cette monnaie, les traits du visage, la coupe de la barbe et des cheveux, tout, jusqu'à la forme et à l'ajustement de l'armure, est conforme au portrait des Offices [2]. Chose remarquable : il y a, entre le buste gravé sur la monnaie de 1510 et le buste gravé sur celle de 1530 [3], la même relation qu'entre le portrait introduit dans la *Chambre de la Signature* et le portrait conservé dans la galerie de Florence. Au physique comme au moral, l'homme, dans la force de l'âge, a tenu ce que promettait le jeune homme. Au point de vue iconographique, tous

Offices. Éléonore est jeune encore; elle semble avoir tout au plus une trentaine d'années. C'était en effet son âge vers 1523. Elle est assise, vue de face et tournée à gauche. Les cheveux blonds sont arrangés en bandeaux et surmontés d'une coiffure en velours bleu brodé d'or. La physionomie est charmante et le costume très beau. La robe de velours, d'un rouge violet, est très décolletée, avec des manches bouffantes ornées de crevés d'or. Une guimpe à collerette, ouverte au milieu de la poitrine, couvre les épaules, sur lesquelles s'étale une riche broderie d'or et de pierres précieuses. Un sac de fourrure est attaché à une cordelière d'or nouée à la taille. La main droite joue avec cette fourrure, et la main gauche s'appuie sur le bras du fauteuil. Une horloge et un petit chien sont posés sur une table. Par une baie ouverte, on aperçoit un paysage aux lointains montagneux.

1. Cette monnaie se trouve dans la galerie de Florence.

2. Comme inscription, autour de ce profil, on lit : FRANC. MARIA. VRBINI DVX IIII.

3. Nous pensons que cette monnaie a été frappée vers 1530.

ces documents sont donc concluants. Le portrait de Titien s'accorde avec celui de Raphaël et les médailles sont un sûr garant de la sincérité de la peinture. L'histoire de l'art fournit des témoignages qui sont entre eux en parfait accord.

Que d'agitations avaient troublé la fortune du fils d'adoption de Guidobalde depuis l'époque où il apparaissait avec tant d'éclat et de sérénité dans l'*École d'Athènes*. En 1510, la vie s'ouvrait pleine de promesses devant cette jeune ambition. L'aigle couronné prenait alors fièrement son vol au revers de la monnaie ducale[1]. François-Marie avait glorieusement combattu dans la lutte à outrance engagée contre les Français, et, le 20 février 1513, Jules II, avant de rendre le dernier soupir, avait ordonné au Sacré Collège de donner le vicariat de Pesaro à François-Marie, qui avait reconquis la Romagne au Saint-Siège. Mais la trahison devait frapper bientôt de ses coups les plus

1. Une monnaie d'argent, gravée vers le même temps, avec le même buste et la même inscription autour du buste, se trouve également dans la galerie de Florence. Au revers, un aigle et ses deux aiglons sont posés sur une branche de chêne qui les garantit des rayons du soleil. Les mots : ALO ET ARCEO expliquent cette allégorie. — D'autres monnaies, qui ne portent pas l'effigie du duc, ont été gravées dans le même esprit. Telle est la monnaie d'argent de la collection Orazio Batelli. Sur la face de cette monnaie, un aigle défend ses petits contre les attaques d'un oiseau de proie, et les protège en même temps de son aile contre les rayons du soleil. L'oiseau de proie rappelle toujours Léon X ; le soleil, c'est la papauté. On lit encore sur la face : F. MARIA DUX VRBINI. Sur le revers est représenté le Bambino adoré par les bergers.

durs cette existence qui semblait devoir être toujours privilégiée, et François-Marie, en 1530, après avoir été successivement dépossédé et remis en possession de ses droits, faisait sculpter au revers de ses monnaies d'or un palmier, dont une des branches fléchit sous le poids d'une lourde pierre, avec cette devise : INCLINATA RESVRGO, après avoir été abaissée, je me relève. Son âme, tout en demeurant forte, avait appris à se maîtriser; violente dans la fortune, elle s'était apaisée dans l'adversité.

Léon X avait feint d'abord un grand goût pour le neveu de Jules II. Par une bulle du 17 avril 1513, il l'avait maintenu dans la dignité de capitaine général de l'Église, et, par une autre bulle du 7 août, il l'avait confirmé dans la possession du duché d'Urbin. Mais bientôt il avait démasqué ses batteries et les avait dirigées ouvertement contre François-Marie. Ayant déclaré la guerre à la France en 1515, il ordonne au duc d'Urbin de se mettre comme vassal sous les ordres de Julien de Médicis, qu'il nomme généralissime des armées pontificales, et François-Marie refuse d'obéir. Léon X le déclare déchu de sa souveraineté[1], et Lau-

1. Cette déchéance n'arriva qu'en 1516. Julien de Médicis n'oublia pas qu'il avait trouvé asile à la cour d'Urbin, et, tant qu'il vécut, les foudres de Léon X restèrent suspendues, sans éclater, sur la tête du neveu de Jules II. Julien étant mort le 17 mars 1516, Léon X intenta aussitôt un procès à François-Marie, pour avoir refusé d'envoyer son contingent de troupes contre les Français, renouvela contre lui l'ancienne accusation du meurtre d'Alidosio, dont il l'avait lui-même absous, et le dépouilla de ses États.

rent II de Médicis reçoit l'investiture du duché d'Urbin, ainsi que des seigneuries de Pesaro et de Sinigaglia. François-Marie aurait pu tenir campagne dans ses États, où il était aimé. Il préféra ne pas exposer aux horreurs de la guerre un pays qui lui était cher, et se retira avec Éléonore Gonzague chez le marquis de Mantoue, son beau-père. Quelque temps après, cependant, prenant à sa solde une armée d'Espagnols et d'Allemands licenciée par suite de la paix qui venait d'intervenir entre la France et l'Empire, il reparut en conquérant, chassa Laurent, qui s'était rendu odieux, et fut reçu à Urbin avec enthousiasme. Mais il fallait entretenir cette armée, et bientôt l'argent manqua. Laurent en était abondamment pourvu. François-Marie fut donc obligé de traiter. Il se retira à Mantoue avec tous les honneurs de la guerre, emmenant avec lui son artillerie, ses trésors et la fameuse bibliothèque fondée par son aïeul maternel, Frédéric de Montefeltro... Laurent II meurt le 28 avril 1519, et ses États retournent à l'Église. Mais Léon X succombe à son tour le 1er décembre 1521, et François-Marie reconquiert aussitôt le duché d'Urbin, ainsi que le comté de Montefeltro, récemment cédé par le pape aux Florentins. Les Baglioni, en même temps, envahissent Pérouse et les Varani Camerino. Tous ces dépossédés font alliance entre eux contre l'usurpateur commun, la papauté... A partir de cette époque, François-Marie ne joue plus qu'un rôle secondaire dans les guerres intestines qui continuent de désoler la Pénin-

sule. Comme général des Vénitiens, il prend une part obscure et presque douteuse aux campagnes de 1525 et de 1526. Il n'assiste pas à la bataille de Pavie. Quand le connétable de Bourbon marche sur Rome en 1527, il ne l'arrête ni ne le combat, et l'on soupçonne sa haine contre les Médicis d'avoir favorisé l'humiliation de Clément VII. En 1529, il est compris dans la paix générale négociée entre le pape, l'empereur, les Français et les Vénitiens. Il assiste, en 1530, au couronnement de Charles-Quint à Bologne. Puis il ne quitte plus ses États, n'a plus d'autre souci que d'assurer leur prospérité et de garantir leur indépendance. Vaillant capitaine, il aimait les arts de la paix. Facile à la colère, mais prompt à se calmer, il était bon et généreux. Il se plaisait à vivre avec les hommes les plus éclairés de son temps, et sa suprême ambition était de rendre heureux ses sujets, dont il fut adoré[1].

1. François-Marie della Rovere mourut le 20 octobre 1538, à l'âge de quarante-sept ans. On soupçonna Pierre-Louis Farnèse, fils du pape Paul III, qui prétendait au duché de Camerino, de l'avoir fait empoisonner. On accusa aussi Cesare Fregoso. Le poison aurait été administré au duc d'Urbin par son barbier. François-Marie fut pleuré par tout son peuple. On a perpétué ses inventions militaires dans un livre qui fut imprimé à Ferrare, en 1583, par Domenico Mammarelli, sous ce titre : *Discorsi militari dell' eccellentissimo signore Francesco-Maria I della Rovere, duca di Urbino, nei quali si discorono molti avantaggi e disavantaggi della guerra, utilissima ad ogni soldato.*

III

PORTRAIT DE FRANÇOIS-MARIE DELLA ROVERE APPARTENANT AU PRINCE CZARTORYSKI.

Le portrait placé dans l'*École d'Athènes* étant celui de François-Marie della Rovere, le portrait que possède le prince Czartoryski ne saurait être autre que celui de ce même prince. Ce portrait, cependant, a été donné dès longtemps et est encore donné comme le propre portrait de Raphaël. L'erreur d'une pareille qualification est évidente. Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder comparativement, dans la fresque même de l'*École d'Athènes*, le portrait de François-Marie et le portrait de Raphaël[1]. Rien de semblable entre ces deux figures, sinon qu'elles ont été peintes par la même main. Au contraire, en plaçant le portrait de la galerie Czartoryski à côté du portrait de François-Marie dans la fresque vaticane, on reconnaît une répétition de la même figure. C'est le même portrait en contre-partie : le personnage était tourné à droite dans la fresque, il est tourné à gauche dans le tableau. Ce sont les mêmes traits fidèlement reproduits : c'est le

1. On sait que Raphaël s'est représenté lui-même, dans cette fresque, en compagnie de Pérugin. (Voyez page 30 du présent volume.)

même charme, la même grâce, la même distinction pleine d'aisance et de retenue; c'est aussi le même âge. La tête a le même mouvement, la même pose. Les cheveux, de même couleur (blonds tirant au roux), semblablement arrangés et encore séparés au milieu du front, tombent de la même manière, le long des joues et du col, jusque sur les épaules; dans le tableau seulement une barrette noire, posée de côté sur l'oreille gauche, complète cette coiffure, et donne à la physionomie un caractère d'intimité qu'elle ne pouvait avoir dans l'*École d'Athènes*. La pose des bras et des mains est, de part et d'autre, presque identique; mais la figure, debout tout à l'heure, est maintenant assise, et le costume aussi diffère. Au lieu de la draperie classique qu'avait dû adopter le jeune duc pour se mettre en accord pittoresque avec les représentants de l'antique sagesse auxquels il se mêlait, le voici revêtu du riche costume de son temps. Un manteau en brocart de soie bleue, garni d'une opulente fourrure, est jeté sur l'épaule gauche par-dessus une simple tunique de linge blanc, très décolletée, dont les manches, larges et bouffantes, sont attachées aux poignets et terminées par des manchettes, qui se répandent jusque sur les mains. Cet accoutrement, qui a quelque chose de négligé, est d'une parfaite élégance et donne grand air à la figure. Pour fond à ce tableau, un mur d'un blanc jaunâtre, avec une fenêtre ouverte sur la campagne de Rome, à l'horizon de laquelle on reconnaît le tombeau de Cecilia Metella. Tout est clair et lumineux dans cette

peinture, jusqu'aux perspectives lointaines, où la nature est rayonnante de fraîcheur.

Ce portrait a dû être peint vers le même temps que *l'École d'Athènes*, et il n'est guère, on vient de le voir, qu'une réplique, avec quelques variantes de costume, du portrait placé dans la fresque vaticane. Est-il entièrement de la main de Raphaël? A-t-il été préparé par un élève, et achevé seulement par le maître? Certaines timidités d'exécution en quelques endroits font songer à François Penni, surnommé *le Fattore;* mais la belle prestance du personnage, la délicatesse et la fermeté du dessin de la tête, l'ampleur du costume, l'harmonie de l'ensemble, ramènent aussitôt la pensée vers Raphaël lui-même. Il est probable que Raphaël, après avoir achevé sa fresque, aura été sollicité de peindre en outre un vrai portrait, et que, pressé par le pape, qui voulait ouvrir au plus vite et livrer à l'admiration universelle la *Chambre de la Signature,* il aura confié à un autre lui-même le soin de préparer et d'exécuter en partie ce travail, qu'il se sera approprié ensuite par des retouches et des rectifications définitives. Ce ne sont là d'ailleurs que des conjectures. Ce qui est sûr, c'est qu'on a là un portrait de François-Marie della Rovere, et que ce portrait est, par sa grande tournure et par sa beauté, tout à fait digne de Raphaël.

Au XVIIe et au XVIIIe siècle, on voyait, dans la plupart des portraits peints par Raphaël, des portraits représentant Raphaël. Si l'on admettait tous les soi-disant portraits du Sanzio décrits et commentés par ses

iconolâtres, Raphaël aurait passé une bonne partie de sa vie à se mirer dans sa propre image ; il se serait vraiment par trop aimé. Cette manie, pour s'être un peu calmée de nos jours, n'en a pas moins entraîné encore quelques bons esprits. Passavant a donné le portrait de François-Marie comme le propre portrait de Raphaël, et l'a fait graver comme tel en tête de son livre[1]. Passavant s'est laissé prendre sans doute au charme de ce portrait, et il y a vu le charme même du peintre, qui s'y trouve en effet, mais dans la mesure seulement de l'empreinte personnelle qu'un vrai maître, nous l'avons remarqué déjà[2], imprime à son insu à la plupart de ses œuvres. Quant aux traits du visage, quant à la physionomie, quant au caractère de toute la figure, on ne peut se tromper. Passavant avoue qu'il n'a jamais vu ce portrait, et qu'il s'en est rapporté à l'affirmation d'un tiers[3]. Mais comment a-t-il admis une pareille opinion sans la contrôler, comment surtout a-t-il placé ce prétendu portrait de Raphaël en tête d'un ouvrage sérieux? Il faut voir toujours par soi-même et ne se fier jamais au témoignage des autres. En dehors de l'examen direct et de l'impression personnelle, on peut faire œuvre d'érudit, on ne fait pas œuvre de critique. Faute d'une investigation suffisante, Passavant s'est borné à répéter les erreurs de

1. *Raphaël d'Urbin et son père, Giovanni Santi.* 2 vol. in-8°; édit. franç. Paris, v^ve Jules Renouard, M. CCC. LX.

2. Voir à la page 35 du présent volume.

3. Passavant, t. II, p. 97.

ses devanciers. Scanelli, en 1657[1], parle d'un très beau portrait de Raphaël par lui-même, appartenant au duc de Modène, et, quatre-vingt-sept ans plus tard, l'inventaire de la bibliothèque ducale[2] mentionne ainsi ce portrait : *Ritratto di Raffaello di Urbino, dipinto da se medesimo.* Puis, on ne sait précisément à quelle époque, une note marginale apposée à l'indication du même tableau porte ces mots : *Si è perduto*[3]. Passavant affirme que c'est cette peinture qui est entrée, depuis le commencement de notre siècle, dans la maison Czartoryski[4]. Il va plus loin : ce portrait serait celui-là même que Raphaël promit à Francesco Francia dans la lettre qu'il lui adressa de Rome le 5 septembre 1508[5]. Sur quoi appuie-t-il ces conjectures? Il ne le dit pas. S'il s'était donné la peine de regarder et de faire lui-même la comparaison, il eût évité cette méprise. Mais Passavant marche ici complètement à l'aventure et va d'erreur en erreur. Il n'a rien vu et s'est adressé à des correspondants, mal informés eux-mêmes. C'est ainsi qu'il parle d'un portrait qui serait en Angleterre et dans lequel on trouverait une répétition du portrait de la collection Czartoryski. Or ces

1. *Microcosmo della pittura,* etc. Cesena, 1657, p. 169.

2. *Descrizione delle pitture nella ducal Galleria di Modena l'anno 1744.*

3. Voyez Pungileoni, p. 283.

4. Ce fut à Venise, en 1807, que le prince Czartoryski acheta ce portrait.

5. Sur ce portrait promis par Raphaël à Francia, voir la note de la page 47 du présent volume.

deux portraits n'en font qu'un. Au mois de mai 1848, au moment où l'émeute grondait dans Paris et menaçait surtout les abords de l'hôtel Lambert[1], le prince Adam chargea le prince Ladislas, son fils, de porter le tableau de Raphaël en Angleterre, et l'y laissa durant près de trois ans. Ce fut à cette époque qu'on put le voir à Londres. Il est à présumer que plusieurs répétitions furent faites du portrait de François-Marie della Rovere. Le personnage était assez considérable et la peinture assez belle pour qu'on en demandât au maître plusieurs exemplaires. Il est non moins probable que ces différents portraits du duc d'Urbin ont été indifféremment regardés comme des portraits représentant Raphaël. Van Dyck aurait possédé un de ces portraits[2]. Un autre, ayant appartenu au duc de Mantoue qui le tenait de Jules Romain, est maintenant chez M. Reghellini de Schio[3]. Un autre encore serait dans

1. Résidence du prince Czartoryski, dans l'île Saint-Louis, à Paris.

2. Ce serait ce portrait que Paul Pontius a gravé en contre-partie. Cette gravure porte : *Paulus Pontius fecit.*

RAPHAEL DE URBIN.

Urbinum urbs aluit pinxit sua dextera, nempe
Qui melius quiret pingere, nullus erat.
Sic ipsum præter bene quis pinxisset Apellem !
Eximia eximios pingier et arte decet.
Pontius excudit, semel ut qui pinxit in Urbe
Se, excusus toto, pictus et orbe foret.

Do. Meyssens exc.

3. Ce portrait a été gravé par P. Devlamynck. (Passavant, *Raphaël d'Urbin,* etc., t. II, p. 97.)

la galerie de l'Académie Carrara, à Bergame, etc. Tous ces portraits ont leur prototype dans le portrait de l'*École d'Athènes*, et il est aussi impossible de les confondre avec le véritable portrait de Raphaël que de se méprendre entre le portrait du duc d'Urbin et le portrait du Sanzio dans la fresque même du Vatican.

Le costume du personnage de la galerie Czartoryski devrait à lui seul écarter toute méprise. Raphaël, dans les deux portraits où il s'est lui-même représenté, se montre sous les dehors d'une extrême simplicité. Dans le portrait des Offices, la barrette et le pourpoint sont noirs, toute couleur voyante est sévèrement écartée. Dans l'*École d'Athènes* où tous les personnages sont pour ainsi dire transfigurés en vue d'une sorte d'apothéose, le peintre va jusqu'à s'effacer en un coin de la fresque, et la draperie qu'il revêt n'a rien de triomphal. Quand un élève le place dans un tableau, comme dans la *Vierge de saint Luc*, c'est d'un grave et sombre vêtement qu'il le couvre encore. Raphaël, ses contemporains le disent, était aimé pour sa grâce modeste ; elle était en lui comme un élément de séduction. En ce temps-là, d'ailleurs, chacun se tenait à sa place : l'artiste, quelque grand qu'il fût, ne prenait pas les allures d'un prince. Le portrait de la galerie Czartoryski, au contraire, abonde en accessoires somptueux qui dénotent un personnage d'importance. L'éclat des étoffes, la richesse des fourrures, l'opulence de tout le costume, conviennent au neveu du pape, dans un temps qui était l'âge d'or du népotisme pon-

tifical. Ainsi, même dans les parties secondaires de ce portrait, tout éloigne la pensée de la personne même du peintre, tandis que tout la reporte vers François-Marie della Rovere. Le portrait que possède le prince Czartoryski est comme le complément du portrait introduit dans l'*École d'Athènes*. Dans l'un de ces portraits, François-Marie della Rovere est de tous points un Italien du XVI[e] siècle; dans l'autre, tout en restant lui-même, il prend, par la draperie classique dont il se revêt, quelque chose d'impersonnel qui est de tous les pays et de tous les temps.

PORTRAITS DE JULES II

Nous voilà devant le personnage qui, par son rang, sa valeur personnelle, son importance pittoresque dans l'art de la Renaissance et dans l'œuvre de Raphaël, commande à tous ceux que nous avons rencontrés jusqu'ici. Jules II est une des plus grandes figures avec lesquelles la peinture ait eu à se mesurer, un des plus imposants modèles qui se soient jamais présentés devant un peintre. L'iconographie étant la preuve vivante de l'histoire, il convient, en étudiant les différents portraits du pontife, de rappeler à grands traits les événements dont ils furent les témoins. Un portrait n'a de valeur, au point de vue de l'art, que s'il met en pleine lumière et dans son véritable milieu l'âme l'esprit, le caractère, l'homme moral tout entier.

I

JULIEN DELLA ROVERE SOUS LES PONTIFICATS DE SIXTE IV, D'INNOCENT VIII ET D'ALEXANDRE VI. SON PORTRAIT PAR MELOZZO DA FORLI SES MÉDAILLES

Au milieu de la muraille qui fait face à la porte de l'ancienne bibliothèque vaticane (aujourd'hui *la Floreria*[1]), Melozzo da Forli avait peint une fresque qui a été transportée sur toile et placée dans la galerie de tableaux du Vatican[2]. Cette peinture représente Sixte IV conférant à Platina les insignes de préfet de la bibliothèque pontificale et se compose de six portraits[3]. Sur

1. Garde-meuble du palais.

2. Cette délicate opération fut faite, sur l'ordre de Léon XII, par Domenico Succi, d'Imola. La fresque en souffrit beaucoup. Son harmonie première fut irrévocablement compromise.

3. On a longtemps attribué cette fresque à Pietro della Francesca, et elle est en effet digne de lui ; mais Pietro della Francesca étant devenu aveugle en 1469, ne peut avoir peint le pape Sixte IV en 1475. On sait en outre, par la chronique manuscrite de Cobelli, que Melozzo da Forli peignit pour la bibliothèque pontificale des portraits qui semblaient vivants : *Fe' molte dipintorie al papa Sisto magne e belle, et fe' la libreria del detto papa, et certo quelle cose pareano vive.* Le même fait est encore plus nettement affirmé par Raffaello Mattei, de Volterre, qui mentionne spéciale-

trois d'entre eux, ceux de Sixte IV, de Platina et du cardinal Julien della Rovere, l'histoire de l'art est fixée; sur les trois autres, on ne peut formuler que des hypothèses. On est généralement porté à voir parmi ces derniers Gérôme et Raphaël Riario[1]. Nous croyons pouvoir y reconnaître aussi Clément della Rovere, un autre

ment le pape assis dans la chaise pontificale et entouré des familiers de sa maison : *Sixtus in sellâ sedens, familiaribus nonnullis adstantibus.* (*Antropologia Pictorum in temporis in Basileæ;* 1530, lib. XXI, p. 245. Voyez aussi le Commentaire de la Vie de Benozzo Gozzoli, dans le Vasari de Le Monnier, t. IV, p. 200.)

1. Girolamo Riario serait placé le dernier à la gauche de la fresque, derrière Platina. Il est plus petit que tous les autres et assez mal venu. Sa tête est coiffée de longs cheveux blonds, son visage est fatigué, ses traits sont usés et sans noblesse d'expression. Il porte comme vêtement une longue robe rose ouverte par devant et doublée d'une fourrure fauve. Tel serait le personnage pour lequel Sixte IV rêvait de si brillantes destinées. — Quant à Raphaël Riario, on devrait le chercher dans le long jeune homme que Melozzo a mis également derrière Platina, à côté de la précédente figure. Ses longs cheveux, d'un blond hasardé, coiffent la tête comme est coiffée celle du précédent personnage. Le visage est mou, insignifiant, sans caractère. La robe est longue, bleue, doublée aussi de fourrure, et taillée sur le même patron que la robe de Girolamo. L'âge de ce personnage conviendrait surtout à l'âge que devait avoir alors Raphaël Riario, dix-sept à dix-huit ans. Malheureusement l'histoire dit qu'après la mort de Pietro Riario, Raphaël Riario, âgé de dix-sept ans, hérita de tous les bénéfices ecclésiastiques de son frère, et alors le costume ne pourrait être celui du personnage. Il est possible cependant qu'une année encore se soit écoulée avant que ce jeune homme ait été investi de ses nouvelles dignités et ait pris l'habit de son état. Ce sont là de très obscures questions, qui laisseront toujours prise à bien des doutes. Les éditeurs de Vasari ont donné à cette figure le nom de Giovanni della Rovere.

neveu de Sixte IV[1]. Ce qui est certain, c'est qu'on a là le premier des portraits dont se puisse autoriser l'iconographie de Jules II. Ce tableau offre en outre cet intérêt particulier de nous introduire de plain-pied dans l'intimité d'un pape régnant et d'un pape futur, de Sixte IV et de Julien della Rovere, qui sera Jules II. Or, des six personnages réunis dans cette peinture, un seul, sans être de vieille noblesse encore, pourrait parler de ses aïeux, et c'est celui-là même qui se tient agenouillé devant les cinq autres. Bartolomeo Platina, de la famille des Sacchi, était né en 1419 ou 1420 sur le territoire de Crémone, et avait suivi la carrière des armes. Bientôt, cependant, les lettres l'avaient réclamé; il était devenu le disciple de Victorin de Feltre, et avait alors substitué au nom de ses pères le nom de sa ville natale, Piadena, qu'il avait latinisé selon le goût du temps et dont il avait fait Platina. Conduit à Rome par le cardinal de Gonzague et placé

1. Clément della Rovere serait le personnage qui s'entretient avec le cardinal Julien della Rovere et qui lui fait face. Vêtue d'une simple soutane noire, sa figure disparaît en partie derrière la figure du pape. La tête porte la grande tonsure. Les traits ont quelque chose de lourd et d'empâté. Nous verrons, dans la suite de cette étude, une médaille dont la face représente Julien della Rovere, et dont le revers montre le buste de Clément della Rovere. Nous signalerons alors entre ces deux têtes une relation analogue à celle qu'il y a entre les deux portraits peints par Melozzo da Forli. C'est sur cette médaille que nous fondons notre opinion. Les commentateurs de Vasari désignent ce personnage comme étant le cardinal Pietro Riario. Mais Pietro était mort depuis un an au moins quand Melozzo peignit sa fresque. On n'aurait pas, d'ailleurs, repré-

par Pie II dans le Conseil des *Abbreviatori*[1], persécuté, emprisonné, torturé par Paul II[2], il était rentré en faveur sous Sixte IV[3], et ce pape, qui lui conférait la garde des trésors littéraires accumulés au Vatican, n'avait pas même un nom qui lui fût propre[4].

Sixte IV ne se rattachait par aucun lien au patriciat de la Péninsule. Son aïeul paternel, Leonardo, dont l'histoire n'a pas gardé le nom patronymique, avait

senté en simple soutane noire un homme élevé par Sixte IV au faîte des honneurs, quand on peignait en costume de cardinal Julien della Rovere, bien moins haut placé que lui. Cette figure est enfin beaucoup trop jeune pour être celle de Pietro Riario.

1. Ce Conseil ou Collège, créé par Pie II, fut détruit par son successeur.

2. Platina avait été compris dans la persécution générale que Paul II ordonna contre tous les membres de l'Académie fondée par Pomponius Lætus.

3. Ce fut en 1475 que Platina fut nommé préfet de la bibliothèque vaticane. Il mourut à Rome en 1481, âgé d'environ soixante ans. Il écrivit la *Vie des Pontifes romains*.

4. Platina, de profil à droite, est agenouillé en face de Sixte IV. Il a pour vêtement une longue robe d'un violet foncé, sans manches, passée par-dessus une tunique écarlate doublée d'hermine. Cette tunique, nouée au col, est frangée de blanc par la chemise, qui la dépasse légèrement. La tête est couverte de cheveux grisonnants et encore abondants. Le visage est soigneusement rasé. Les traits sont spirituels, énergiques et régulièrement accentués. L'index de la main droite est tendu en avant. Ce geste très simple est à la fois très expressif et très énergique. La figure de Platina, puissante et noble, calme et courageuse, est en parfait accord pittoresque avec le caractère moral de l'indomptable écrivain qui brava la torture et triompha des persécutions.

laissé six enfants[1] : Francesco, Luchina[2], Franchetta[3], Maria[4], Bianca et Raffaello[5]. L'aîné, Francesco, de-

1. Leonardo, que certains écrivains appellent Leonardo Beltramo, avait épousé en premières noces Luchina Monleoni, et, en secondes noces, Selvaggia di Giuliano da Valditaro. On ne sait laquelle de ces deux femmes lui donna ses enfants. Quelques historiens donnent aussi pour père à Leonardo un Giacomo, d'autres un Pietro, d'autres encore un Leonardo. (Litta.)

2. Luchina fut mariée à Giovanni di Guglielmo Basso.

3. Franchetta épousa Bartolomeo Armoino di Celle.

4. Maria devint la femme de Giacomo di Guglielmo Basso.

5. Raffaello fut père de Jules II. — Bianca fut mariée, dit-on, à Paolo Riario. Paolo Riario n'était qu'un homme de vile condition. Il n'intervint dans la famille de Sixte IV que pour prendre à son compte les enfants d'un autre, qui n'aurait été que Sixte IV lui-même avant son élévation à la papauté. Aucun des nombreux arbres généalogiques des della Rovere, que l'on conserve dans les archives florentines, ne fait mention de cette union. Le biographe anonyme de Sixte IV, dont l'ouvrage a été publié par Muratori, dit que les Riario étaient fils d'une cousine du pape; et plusieurs historiens contemporains, parmi lesquels Machiavel et l'Infessura, les prétendent fils d'une union sacrilège entre Bianca et le moine Francesco. Ce qui justifie cette accusation, c'est l'aveugle tendresse de Sixte IV pour les Riario, et la volonté constante d'assurer leur puissance aux dépens de l'Italie tout entière. Ces soi-disant neveux s'appelaient Pietro et Girolamo; il y avait en outre une nièce, Violante. Sixte IV, à peine en possession du pouvoir pontifical, nomma Pietro cardinal et le combla des plus riches bénéfices ecclésiastiques. Ce Pietro mourut en 1474, après avoir rempli le monde, pendant deux ans, du bruit de ses désordres. Sixte IV répandit alors les mêmes faveurs sur son petit-neveu Raphaël Riario, fils de Violante et d'Antonio Sansoni. Raphaël Riario avait alors seize ans. Il fut nommé cardinal, pourvu des plus productifs évêchés de l'Europe et des principales abbayes de l'Italie. Quant à Girolamo Riario, il eut le commandement général des armées pon-

vint cardinal sous le titre de saint Pierre-aux-Liens, pape ensuite sous le nom de Sixte IV. A un homme si haut parvenu, il manquait la noblesse; pour en découvrir une, les généalogistes ne firent pas défaut. Ils confondirent l'humble Leonardo, père du moine Francesco, avec Leonardo della Rovere, comte de Vinovo, qui n'avaient entre eux rien de commun, et ils autorisèrent Sixte IV à se parer du *chêne, à quatre branches entrelacées, déraciné sur champ d'azur* [1]. C'est ainsi que Sixte IV dota d'un blason sa famille, et que le successeur du pêcheur de Nazareth, fils lui-même d'un pêcheur de Savone, compta tout à coup parmi ses aïeux Aimone della Rovere, seigneur et maître du château de Viconovo ou Vinovo dès la seconde moitié du XII[e] siècle. Les fabricateurs d'ancêtres ne s'en tinrent pas là. Étant donné Sixte IV *della Rovere,* ils découvrirent au nombre de ses ancêtres Edmondo de Querculus (*della Rovere*) qui, en 701, avait été nommé gouverneur de Turin, en récom-

tificales. Pour lui, Sixte IV acheta des Sforza la ville d'Imola, enlevée par une trahison infâme à Taddeo Manfredi; pour lui aussi, le pape dépouilla les Ordelaffi de la seigneurie de Forli; pour lui enfin, Sixte IV entra dans la conjuration des Pazzi (1478) et déclara la guerre à la république de Florence... Girolamo avait épousé la célèbre Catherine, fille naturelle de Galéas Sforza, duc de Milan. De cette union sortirent les Riario Sforza.

1. Pour prendre le blason des della Rovere, le moine Francesco n'attendit pas qu'il fût devenu pape. Il adopta ces armoiries dès qu'il eut été nommé cardinal de Saint-Pierre-aux-Liens. Plus tard, ses neveux y ajoutèrent les armes d'Aragon, que le roi de Naples leur concéda en 1472.

pense des batailles par lui gagnées pour reconquérir à Ragimbert le trône de son père Gundebert. Simone di Leonardo, surnommé le Gras, avait émigré de Turin à Savone, et y avait fait souche de pape. Un tel échafaudage de mensonges épouvante le sens commun, et il suffit à la science héraldique de souffler sur un arbre généalogique ainsi planté à fleur de terre pour en effeuiller toutes les branches [1]. Quoi qu'il en soit, les vrais della Rovere ne réclamèrent pas contre les faux; ceux-ci, dans la mémoire des hommes, prirent la place de ceux-là [2], et Sixte IV eut dès lors, pour lui et pour tous les siens, une noblesse qui remontait au moins jusqu'au VIIe siècle [3].

1. Litta a réfuté avec beaucoup d'autorité la prétendue généalogie des Sixte IV et des Jules II.

2. Les vrais della Rovere, comtes de Vinovo, de Turin, après avoir donné à l'Église romaine trois cardinaux, deux évêques et le premier archevêque de Turin, quelques vaillants capitaines et plusieurs hommes d'État distingués, s'éteignirent en 1692 dans la personne de Charles, marquis de Cercenasco, seigneur de Vinovo, de Rivalta et de Cinzano.

3. Une autre prétention généalogique, mais qui n'eut cours que sous le règne de Jules II, fut de joindre aux armes des della Rovere les armes des Ghiandaroni. Il y avait eu au XIIIe siècle une famille puissante dans l'État de Sienne, la famille des Jandaroni ou Ghiandaroni, dont la domination s'étendait sur la Suvera et la Castellaccia. En 1507, la république de Sienne, voulant se concilier les bonnes grâces de Jules II, affecta de croire à l'origine siennoise des della Rovere. Son ambassadeur à la cour de Rome trouva un argument sans réplique : les *chênes* produisant les *glands*, il était inadmissible que les *Ghiandaroni* ne tinssent pas aux *Rovereschi*. Pour donner plus de poids à ce beau raisonnement, on l'appuya de

Sixte IV avait donc édifié à lui seul et de ses propres mains la fortune de toute sa maison. Parti de rien, fils deux fois de la pauvreté[1], il était arrivé à la toute-puissance, et avait accumulé sur sa famille d'énormes richesses. Né le 21 janvier 1414, dans la petite ville de Pecorile, sur le territoire de Celle près de Savone, il était entré à l'âge de neuf ans dans l'ordre de saint François et avait monté successivement tous les degrés de la hiérarchie ecclésiastique. Simple grammairien à Savone, philosophe et dialecticien à Bologne, théologien à Gènes, maître en divinité à Padoue, professeur renommé à Pavie, à Sienne, à Pérouse, à Florence, assesseur d'abord, puis général de son ordre en 1464, à la suite d'âpres controverses contre les dominicains[2], en contradiction de doctrine avec Pie II, redoutable à Paul II qui, pour étouffer sa

la donation des domaines de Suvera et de Castellaccia, qu'on avait rachetés, moyennant sept mille deux cents florins d'or, d'Alessandro Saracini, de Cristofano et de Mariano Chigi. Jules II accepta, et conféra ses nouveaux droits et titres à Niccolò Franciotti della Rovere, fils d'une de ses sœurs. Cela, d'ailleurs, n'empêcha pas le pape de vendre la liberté de la république siennoise à Maximilien, qui s'engagea, en retour, à protéger François-Marie. Après la mort de Jules II, on ne parla plus de l'origine siennoise des della Rovere, les Ghiandaroni trouvant les descendants de Sixte IV de trop mince origine pour faire souche commune avec eux.

1. Par sa naissance et par ses vœux monastiques.

2. Il s'agissait de savoir si Jésus-Christ, lors de sa résurrection, avait ou n'avait pas repris tout son sang.

voix, le nomma cardinal[1], il devint pape le 19 août 1471[2]. Jusqu'à son élévation au souverain pouvoir, cet ardent lutteur n'avait pas donné grande prise au scandale. A peine en possession de la tiare, le religieux s'efface et l'homme apparaît, l'homme saisi de la démence du pouvoir absolu, l'homme avec ses appétits et ses convoitises que rien ne contient plus. L'axe de la puissance pontificale s'était depuis quelque temps déplacé. Il n'y avait plus à lutter contre les persécutions; le paganisme était partout vaincu, le schisme terminé; soulever la chrétienté contre les Turcs était une chimère; il ne restait plus à la papauté qu'à tenter un suprême effort vers l'agrandissement de sa principauté temporelle. Le népotisme devint alors un instrument de règne, que Sixte IV porta presque à la perfection. Le siècle, d'ailleurs, était entraîné depuis plus de cinquante ans déjà dans cette direction. Un des orateurs les plus écoutés du concile de Bâle[3] n'avait-il pas professé qu'un pape doit avoir des fils qui puissent lui prêter main-forte contre les tyrans[4]? Les Médicis ve-

1. C'est comme cardinal qu'il écrivit les traités : *De Potentia Dei*, pour combattre la doctrine d'après laquelle Dieu, malgré sa toute-puissance, ne peut sauver un damné; et *De Conceptione Virginis*, pour couper court aux discordes qui divisaient les thomistes et les scotistes.

2. Il avait eu pour concurrents, dans le conclave, le savant Bessarion et Jacopo Ammanati. Il réussit à les vaincre en achetant les voix des cardinaux Borgia, Gonzague et Orsini.

3. Ce concile se tint de mai 1431 à mars 1443.

4. Un extrait de ce discours se trouve dans Schræckh (vol. XXXII,

naient de fonder leur principauté à Florence, les Sforza à Milan, les Vénitiens dans la Lombardie, la famille d'Aragon à Naples; le pape ne devait-il pas établir une plus vaste domination personnelle dans les pays qui formaient le patrimoine de l'Église et que gouvernaient une foule de chefs indépendants? C'est ce que pensa Sixte IV. Par le fer et par le feu, il chercha une principauté pour Girolamo Riario, son neveu, ou plutôt son fils, brouilla l'Italie, ruina l'Église, et mit l'omnipotence spirituelle au service des plus criminelles intrigues. Dès que les Vénitiens ne favorisèrent plus son ambition, il les excommunia. Les Médicis lui étant devenus un obstacle, il fomenta contre eux la conjuration des Pazzi. A Rome enfin, poursuivant avec une rage sauvage les Colonna, qui s'étaient déclarés ses adversaires, il leur arracha Marino, et fit arrêter et exécuter le protonotaire dans sa propre maison : « Voyez, s'écrie la mère affolée de douleur en montrant au peuple la tête de son fils[1], voyez, c'est la tête de mon fils;

p. 90) et a été transcrit par Ranke : *Histoire de la Papauté,* traduite de l'allemand par M. J.-B. Haiber (t. Ier, p. 72). — Laurent de Médicis, qui devait marier sa fille à un des fils d'Innocent VIII, n'écrivait-il pas au pape : « Le zèle et le devoir imposent à ma conscience de rappeler à Votre Sainteté qu'aucun homme n'est immortel. Un pape possède autant d'importance qu'il veut en avoir, et, comme il ne peut rendre sa dignité héréditaire, il ne peut appeler sa propriété que les honneurs et les bienfaits qu'il accorde aux siens. »

1. C'est à San Celso in Banchi, où gisait le cadavre du protonotaire Colonna, que se passa cette scène lugubre et saisissante.

voilà la fidélité du pape! Il avait promis qu'il donnerait la liberté à mon fils si nous lui abandonnions Marino; il possède maintenant Marino, et mon fils nous est rendu, mais assassiné! Voilà comme le pape tient sa parole[1]. » Telle était la tradition politique que Sixte IV allait transmettre à ses successeurs... La fresque de Melozzo da Forli est comme une page apologétique de ce népotisme à outrance, et c'est dans cette fresque qu'apparaît pour la première fois le personnage qui sera Jules II.

Sixte IV, en 1475 ou 1476, est âgé de soixante et un ou soixante-deux ans. Il a là devant lui ses neveux, tous grassement pourvus : l'un compte parmi les princes les plus puissants de l'Italie; sur les autres, les bénéfices ecclésiastiques sont tombés en pluie d'or et continueront d'affluer à profusion. Le pape, assis de profil à gauche et les deux mains appuyées sur les pommeaux de la *seggia pontificale*[2], regarde son ouvrage et trouve que tout est bien. Ses traits, paternes et satisfaits, sont fins et spirituels, avec quelque chose de tranchant et d'incisif. L'œil a de l'éclat et de la pénétration; le nez est un peu lourd et tombant; la bouche, aux lèvres minces, est petite; les joues, soigneusement rasées, sont fatiguées et amaigries. On sent ce qu'il peut y avoir de redoutable à l'occasion

1. Voyez Alegretto Alegretti, *Diari sanesi*, p. 817; Ranke, t. Ier, p. 76.

2. Le siège pontifical, en velours rouge cramoisi, est garni de clous dorés et de franges de laine rouge entremêlées de fils d'or.

dans ce doucereux visage. Sous une apparence presque débonnaire, il y a du renard et même du loup dans cette physionomie. Le costume est celui des souverains pontifes à l'intérieur de leur palais, depuis le retour d'Avignon[1] : bonnet de drap écarlate, garni d'hermine; aumusse, de même étoffe et de même couleur, également doublée d'hermine[2]; rochet de lin, passé pardessus la soutane de laine blanche[3]; chaussure rouge, ornée d'une croix d'or; anneau pastoral à l'annulaire de la main gauche. La physionomie confirme de tous points celle de l'admirable statue de bronze qu'Antonio Pollajualo a couchée sur le tombeau du pontife dans la basilique de Saint-Pierre. Le portrait de Melozzo s'accorde aussi avec les médailles sculptées en l'honneur de Sixte IV, surtout avec celle que les franciscains firent graver à l'occasion de l'exaltation du

1. Antérieurement au schisme, le vêtement des papes, à l'intérieur du palais, était de la plus grande simplicité, et ne différait guère de celui du reste du clergé. Le changement de climat occasionna des modifications indispensables, et l'usage du vêtement adopté à Avignon se conserva après le retour du Saint-Siège à Rome.

2. Pendant le séjour en France, la rigueur relative du climat avait fait adopter aux papes l'usage de longues capes rouges doublées de fourrures. Après le retour à Rome, on conserva ce vêtement, seulement on le réduisit à une simple pèlerine à capuchon, l'aumusse, qui ne couvrit plus que le haut de la poitrine et des bras.

3. Le rochet, prescrit particulièrement aux évêques par Innocent III, est une tunique de lin avec des manches étroites, et quelquefois sans manches, ainsi que le décrit Ducange. Ici le rochet est à manches attachées au poignet par des boutons blancs.

pape qui appartenait à leur ordre[1]. Il présente cependant une accentuation moins prononcée des parties défectueuses du visage, du nez notamment. Le peintre, en donnant aux traits plus de régularité, a peut-être

1. Au droit d'une de ces médailles, Sixte IV, coiffé de la tiare et vêtu de la chape, est de profil à gauche : SIXTVS IIII PONT. MAX. SACRICVLT. Au revers, le pape est assis sur la *sella gestatoria;* saint François et un autre saint des ordres mineurs posent la tiare sur sa tête : FEC. DAMVS · IN · TERRIS · AETERNA · DABVNTVR · OLIMPO. (Galerie de Florence.) — La médaille de Pietro da Milano, qui n'est guère connue que par la mention que Bolzenthal en a faite et qui est datée de 1472, se rapporterait aussi au début du pontificat de Sixte IV. — Il en est de même de la médaille de Cristoforo di Geremia. Elle porte, au droit, le buste du pape à gauche : SIXTVS. PP. IIII VRBIS · RENOVATOR · On voit, au revers, un homme pourvu d'un caducée et une femme qui tient une corne d'abondance : CONCOR, ET AMATOR, PACIS. PON. MAX. PPP. ECCLESIA. » — D'autres médailles, très belles également, peuvent être citées à l'appui du portrait de Melozzo da Forli. Par exemple, la médaille gravée lors du couronnement de Sixte IV. Au droit : buste de profil à gauche, avec la tiare et la chape, sur le fermoir de laquelle est sculpté un chêne; autour : SIXTVS IV PONT. MAX. Au revers : le chêne des della Rovere, surmonté des clefs et de la tiare; autour : FRANC. DELLA ROVERE DI SAVONA MCDLXXI. (Galerie de Florence.) — Rappelons aussi la médaille commémorative de la prise d'Otrante. Au droit : buste de profil à gauche, avec la tiare et la chape : SIXTVS IIII PONT. MAX. SACRICVLT. Au revers : femme nue tenant une lance de la main droite, et s'appuyant du bras gauche sur une colonne au pied de laquelle sont enchaînés des prisonniers mahométans; à droite, au fond, la mer avec des navires; à gauche, l'armée des Turcs; au centre : MCCCCLXXXI · SIXTE · POTES · CONSTANTIA; autour : PARCERE SVBIECTIS ET DEBELLARE SVPERBOS. — Citons enfin les médailles d'Andrea Guaccialotti et d'Antonio del Pollajuolo, datées l'une et l'autre de l'année 1481.

un peu flatté son modèle. Il n'en a pas moins rendu les principaux caractères avec une remarquable rigueur. Sous le souverain pontife on voit le moine, et, sous le moine, l'homme que la nature avait marqué d'une si vive empreinte.

Le fond de la fresque représente la grande salle de la bibliothèque vaticane, avec ses plafonds à caissons et ses arcs en berceaux, soutenus par des piliers carrés sur lesquels s'élancent et s'enroulent avec élégance des branches de chênes chargées de glands[1]. En présence de ces nobles perspectives, on respire à pleins poumons l'air de la Renaissance, et l'on se sent dés-

1. Serlio, parlant de Melozzo, le déclare incomparable dans l'art de produire l'illusion par la perspective. L'influence de Pietro della Francesca est d'ailleurs ici manifeste, peut-être aussi celle de Mantegna ou de son collaborateur Ansovino. Luca Paccioli écrit, dans son curieux livre *De Summâ Arithmeticâ et Geometriâ :* « Melozzo et son cher élève Marco Palmezzani, toujours le compas à la main, conduisent leurs ouvrages et proportionnent leurs figures de telle sorte qu'elles paraissent divines plutôt qu'humaines et que pour vivre il ne leur manque que le souffle. *Egli col suo caro allievo Marco Palmezzani, sempre con circina e libella loro opere proporzionando, conducono in modo, che non umane ma divine agli occhi nostri representano e a tutte loro figure lo spirito solo per che manchi.* La fresque du Vatican donne pleinement raison à ces écrivains... Le principal ouvrage de Melozzo da Forli était l'*Ascension du Christ,* qu'il avait peinte dans la tribune de l'église des Saints-Apôtres, à Rome. Cette fresque avait été exécutée en 1472, sur l'ordre du cardinal Riario. Quand on agrandit la tribune où elle se trouvait, en 1711, on la sacrifia. On en conserva seulement quelques fragments, que l'on voit dans la sacristie de la basilique de Saint-Pierre, au Vatican.

armé devant le pape qui tient une si grande place parmi les promoteurs du grand art. Gardons-nous d'ailleurs de juger avec nos idées modernes les hommes de la fin du xv[e] siècle et du commencement du xvi[e]. En politique, ce qui nous paraît monstrueux leur semblait permis, et, dans le domaine des arts, ce qui atteint presque les limites de notre admiration ne dépassait pas la moyenne de leurs vues. Avons-nous moralement grandi autant que nous avons baissé dans la manière de sentir et de rendre le beau? C'est ce que diront, dans trois ou quatre siècles, les générations futures. Pour l'histoire de l'art, Sixte IV est un grand pape. « Les édifices qu'il éleva dans Rome sont si nombreux, dit Ciacconius, que, avec les seules pierres sur lesquelles il les a signés de son nom et de ses armes, on pourrait bâtir un vaste palais. » Il construisit les églises de Sainte-Marie-du-Peuple et de Sainte-Marie-de-la-Consolation; il répara les basiliques de Saint-Pierre et de Saint-Jean-de-Latran, les églises des Saints-Apôtres, de Saint-Pierre-aux-Liens, des Saints-Nérée-et-Achillée, de Sainte-Balbine, de Sainte-Suzanne, de Saint-Vital, de Saint-Nicolas, etc.; il réédifia l'hôpital de San-Spirito, jeta sur le Tibre le pont Sixte[1], déblaya le

1. Une médaille consacra la construction de ce pont. Au droit st le buste du pontife, de profil à gauche; la tête est nue et rasée, le corps est vêtu de la chape : SIXTVS IIII PONT. MAX. SACRICVLTOR. Au revers, dans un encadrement de feuilles de chêne, un pont à quatre arches est jeté sur le fleuve. Au-dessus de ce pont on lit : CVRA RERVM PVBLICARVM. (Galerie de Florence.) — Une autre très

champ de Flore, ouvrit la rue qui conduit du Vatican au château Saint-Ange, bâtit la bibliothèque Vaticane et la chapelle Sixtine, releva de leur ruine les anciens aqueducs et ramena triomphalement dans Rome l'*acqua vergine*. Melozzo da Forli fut son peintre favori, Mino de Fiesole et Antonio Pollajuolo furent ses sculpteurs préférés. Il fit venir à Rome Luca Signorelli, Sandro Botticelli, don Bartolommeo della Gatta, Domenico Ghirlandajo, Pérugin et Cosimo Rosselli, qui tous prirent part à la décoration de sa chapelle... C'étaient là de nobles titres, que Jules II devait adopter un jour comme sa meilleure part d'héritage dans la succession de son oncle.

Jules II, ou plutôt le cardinal Julien della Rovere, dont Melozzo da Forli a peint le portrait à côté du portrait de Sixte IV, était né à Albisola le 15 décembre 1443. Raphaël, son père, le dernier des cinq enfants de Léonard et le plus jeune des frères de Sixte IV, avait épousé une femme d'origine grecque, Théodora, fille de Jean Manirolo, dont il avait eu cinq fils et une fille : Léonard, qui épousa Jeanne, fille naturelle de Ferdinand d'Aragon, roi de Naples ; Julien, qui devint Jules II ; Jean, qui prit pour femme Jeanne de

belle médaille encore a été faite en l'honneur du *Restaurateur de la Ville éternelle*. A l'endroit est le profil du pape, avec ces mots : SIXTVS IIII PONTIFEX MAXIMVS URBIS RESTAVRATOR. Au revers, le pape, assisté de deux cardinaux, donne audience à une foule respectueuse agenouillée devant lui. On lit au-dessous : OP. VICTORIS CAMELIO VE. (Galerie de Florence.)

Montefeltro, fille de Frédéric d'Urbin[1]; Bartolommeo, dont l'histoire ne dit rien[2]; Clément, évêque d'abord et cardinal ensuite, que Melozzo a placé selon nous dans sa fresque; Luchina, mariée successivement à Jean-François Franciotti et à Gabriel Garra de Savone. Le chef d'une famille dont chacun des membres était devenu l'égal des princes et des rois ne voulut pas sortir de la modestie de sa condition première : il mourut pauvre, à Rome, le 3 avril 1477. Quant au second de ses fils, Julien, les vingt premières années de sa vie se passèrent dans une telle obscurité que l'esprit de dénigrement a pu tout y voir. A en croire Bembo[3], celui qui devait être Jules II aurait été à Venise le serviteur infidèle d'un maître auquel il aurait volé deux ducats. De pareilles imputations, qu'aucune preuve n'autorise, sont évidemment calomnieuses. On ne sait rien de la jeunesse de Jules II, sinon qu'après avoir revêtu l'habit de Saint-François, il prit le nom de della Rovere, à la suite de son oncle devenu cardinal, et qu'il obtint sous ce titre, en 1465, le prieuré de Pont-Saint-Esprit en France. Il avait fait de médiocres études à l'université de Pérouse, et la science théologique ne fut jamais son fort. Sa vocation était ailleurs :

1. Le tombeau de Jean della Rovere est un des plus beaux tombeaux de Rome. Il se trouve à Sainte-Marie-du-Peuple, dans la troisième chapelle à droite. Un Christ mort, assis et soutenu par deux anges, est peint par Pinturicchio dans le tympan de ce monument.

2. Litta, *Famiglie illustri d'Italia.*

3. *Vie de Jules II* par Bembo, publiée par Mommsen.

il devait être, non pas un homme d'études, mais un homme d'action, destiné à faire sa trouée, et une large trouée, dans un temps où un seul pouvait tout contre tous. Sixte IV, à peine parvenu à la papauté, le créa cardinal et le substitua dans son propre titre[1]. Il le nomma en même temps grand pénitencier, archiprêtre de Saint-Jean-de-Latran, et lui donna de plus l'évêché de Carpentras. Lui ayant assuré la richesse et pressentant son humeur belliqueuse, il le délégua près des troupes chargées de soumettre les rebelles de Lodi et de Spolète. Julien della Rovere se sentit là dans son élément. Il rétablit avec une impitoyable rigueur l'autorité pontificale dans les villes insurgées, mais déshonora sa victoire en permettant qu'on saccageât Spolète et que toutes les barbaries s'y commissent au nom du pape. Il avait ordre, en outre, de châtier Niccolò Vitelli, qui s'était emparé de la seigneurie de Città di Castello; mais il ne put avoir raison de cet usurpateur qu'avec l'aide du duc d'Urbin. Il n'en revint pas moins à Rome couvert de gloire. C'est ce triomphateur tonsuré, ce moine guerrier couvert de la pourpre cardinalice, que Melozzo da Forli introduisit, en 1475, dans la fresque qui consacre Platina comme bibliothécaire du Vatican.

Le cardinal Julien della Rovere avait alors trente-deux ans. Il est debout, de profil à droite, et, quoique

1. Il fut nommé cardinal de Saint-Pierre-aux-Liens le 15 décembre 1471.

sur un second plan, très en vue et très à découvert entre les deux principales figures du tableau, Sixte IV et Platina. La tête porte la grande tonsure, avec une couronne de cheveux châtains abondamment fournis, qui tombent par derrière jusque sur la nuque, de côté jusque sur l'oreille, par devant presque jusque sur les yeux. Le front, sous la lourde mèche plate qui le couvre, est d'un large et puissant développement. Les yeux sont noirs, bien ouverts, beaux de forme, avec un regard ferme et inflexible. Le nez est moyen et sans irrégularité notable dans sa construction. La bouche, aux lèvres minces, est plutôt grande que petite, et semble peu faite pour sourire. Le menton n'a rien d'exagéré dans son accentuation. Un sillon s'est creusé déjà sur la joue, qui est sèche, et à la base de laquelle le maxillaire inférieur est saillant, comme chez la plupart des hommes d'énergie. La barbe est vigoureuse, et, quoique complètement rasée, laisse une noire empreinte, qui ajoute quelque chose de sombre à ce visage naturellement dur. Les deux mains sont ramenées l'une sur l'autre, la gauche sur la droite, celle-ci tenant un papier. L'attitude, dans sa simplicité, ne manque pas de grandeur. Un ample manteau rouge, à larges manches et à pèlerine doublée d'hermine, enveloppe tout le corps. Le caractère de la physionomie est mis en relief avec une clarté qui fait pardonner une certaine sécheresse. La couleur est franche, non rompue, très osée, faite en vue surtout de marquer nettement les contours, d'accuser, sans méprise possible,

les formes, les traits et jusqu'au sentiment intime. Sous ce calme d'apparat, la passion gronde; sous cette rigidité de commande, la volonté est inflexible. On sent que ce masque, composé d'impassibilité, donnera facilement passage à toutes les colères, et que de cette nature, sur laquelle la discipline ecclésiastique a passé son niveau, toutes les violences pourront sortir un jour. En regardant avec attention le portrait du cardinal Julien della Rovere, on soupçonne déjà ce que sera Jules II.

Entre la fresque de Melozzo da Forli et les fresques de Raphaël au Vatican, c'est-à-dire pendant une période d'au moins trente-cinq ans, les médailles sont les seuls témoignages que puisse invoquer l'iconographie de Jules II.

De 1475 à 1480, ni l'histoire ni l'art ne prononcent le nom de Julien della Rovere. On sait seulement que, durant ces cinq années, Sixte IV ajouta de nouveaux bénéfices à ceux que possédait déjà le cardinal de Saint-Pierre-aux-Liens : ce furent, en 1476, les évêchés de Verdun, de Lausanne, de Coutances et d'Avignon[1], en 1478 ceux de Viviers et de Mende. En 1480, Julien della Rovere reparaît sur la scène politique, et cette fois pour ne plus la quitter. Sixte IV qui, six ans auparavant, avait essayé ses aptitudes militaires, mit alors à l'épreuve ses facultés diplomatiques. Le cardinal

1. Ce ne fut qu'après la mort du cardinal Alano de Coetivis que l'évêché d'Avignon fut érigé en archevêché.

Julien fut envoyé en ambassade auprès de Louis XI. Il avait pour mission principale d'amener le roi à conclure la paix avec Maximilien et à jeter la France contre les Turcs qui, sous Mahomet II, menaçaient de nouveau l'Occident. Il devait subsidiairement obtenir la mise en liberté du cardinal La Ballue. Le légat pontifical eut le tort d'exposer les désirs du pape avec une hauteur qui déplut au roi. Sur la question secondaire, il obtint gain de cause : La Ballue sortit de la cage de fer où il était enfermé depuis onze ans[1] pour avoir vendu à la Bourgogne les secrets de la France. Quant au projet de croisade, Louis XI s'en servit habilement pour faire déposer les armes à Maximilien. Il conclut une trêve, « afin de pouvoir servir Dieu et Notre-Dame contre le Turk; » mais avec la ferme intention de ne point arriver à la paix, et en disant à ses négociateurs : « Ils vous mentent bien, mentez bien aussi. » Le temps de la guerre sainte, d'ailleurs, était passé, et le cardinal Julien dut revenir à Rome sans avoir obtenu autre chose que de vagues promesses et de vaines protestations. On n'en frappa pas moins une médaille en mémoire de cette négociation et surtout en l'honneur du négociateur. C'est sur cette médaille que l'on retrouve pour la seconde fois le portrait de Julien della Rovere. Au droit est le buste du cardinal, de profil à gauche et revêtu de l'aumusse. Depuis 1475, le visage, toujours complètement rasé, a

1. Au château d'Onzain, près de Blois.

gagné de l'embonpoint, mais ne s'est pas alourdi et n'a rien perdu de son accentuation caractéristique. Les traits ont conservé de la jeunesse. Une barrette, qui prend la forme du crâne, laisse paraître les cheveux, qui maintenant sont coupés court, de manière à dégager le front, dont la ligne est droite et ferme. L'œil est vif, la bouche spirituelle, l'oreille petite. On lit autour du buste : IVLIANVS . RVVERE . S . PETRI . AD . VINCVLA . CARDINALIS . LIBERTATIS . ECCLESIASTICE . TVTOR. C'est au *Protecteur de la liberté de l'Église* qu'est dédiée cette médaille. Au revers est une galère naviguant sur une mer agitée. Entre les deux mâts, dont les voiles sont carguées, une femme, la bouche entièrement enlacée de bandelettes, est assise et caresse un chien; un pélican se tient à la proue, tandis qu'à la poupe veille un coq. Au-dessus de cette composition allégorique on lit : VITA . SVPERA, et au-dessous : OPVS . SPERANDEI[1].

1. Sperandio, éminent graveur en médailles, naquit à Mantoue en 1447, et mourut en 1528. Les dates de ses œuvres sont comprises entre 1472 et 1490. Les personnages principaux dont il a fait des médailles sont : André Bentivoglio, qui fut gonfalonier de justice à Bologne, de 1475 à 1488, et qui mourut à Milan en 1491; Jean II Bentivoglio, qui régna sur Bologne de 1462 à 1506; Antoine Galeas Bentivoglio, fils de Jean II, protonotaire apostolique en 1485; Hercule d'Este, duc de Ferrare, en 1471, et sa femme Éléonore d'Aragon; Sigismond d'Este, né en 1438, mort en 1507; le cardinal François Gonzague, qui mourut en 1483; le marquis de Mantoue, Jean-François II Gonzague; Galeotto Manfredi, seigneur de Faënza, qui fut tué en 1488; le duc d'Urbin, Frédéric de Montefeltro; François Sforza, duc de Milan, en 1450; le doge de Venise, Augustin Barbarigo; etc., etc. Outre les médailles incon-

C'est vers un but supérieur que tend le frêle esquif, et la discrétion, la fidélité, le dévouement, la vigilance accompagnent le mystérieux navigateur. Le légat pontifical avait-il pris avec lui un lest suffisant de toutes les qualités prudentes dont le graveur en médailles a si abondamment pourvu sa barque? A voir le résultat de la négociation, il est permis d'en douter. Que Sperandio ait fait acte de justice ou œuvre de courtisan, il n'en a pas moins laissé un excellent portrait, où s'accusent avec clarté la ressemblance physique et le caractère moral du futur pape.

Trois ans se passent (1480-1483), trois ans durant lesquels le chef de l'Église accumule de nouvelles richesses sur la tête du cardinal de Saint-Pierre-aux-Liens, qui devient abbé de Nonantola et reçoit en même temps les évêchés de Bologne, d'Ostie et de Velletri... Au point de vue des mœurs, Julien della Rovere ne valait ni mieux ni moins que la plupart des cardinaux de son temps. Il avait trois filles naturelles : Julie, sur le compte de laquelle l'histoire ne dit

testables et incontestées, on attribue à Sperandio les médailles « au revers de l'Espérance ». Dans ces médailles, l'espérance est symbolisée par une femme debout, les mains jointes et les yeux tournés vers le ciel, avec cette légende : SPES OU ISPERO IN DIO, que l'on regarde comme une signature de Sperandio. Cependant, ainsi que le fait très bien observer M. Armand, le caractère du travail n'est pas du tout le même dans les médailles signées SPERANDIO et dans celles du maître inconnu que les graveurs appellent « LE MÉDAILLEUR A L'ESPÉRANCE ». (M. Alfred Armand, *les Médailleurs italiens des* XVe *et* XVIe *siècle*, p. 42.)

mot ; Félicie, qui épousa Giangiordano, fils de Gentile Virginio Orsini, seigneur de Bracciano ; Clarice, qui fut mariée à Cristofano del Bulfalo. Quant à ses nombreux évêchés, il leur faisait rendre les plus gros profits possibles, et il en trafiquait même à l'occasion. C'est ainsi qu'en 1483 il céda son évêché de Mende au plus jeune de ses frères, Clément della Rovere[1]. Une médaille, frappée à cette occasion, nous donne, d'un côté, le portrait du cédant, de l'autre côté le portrait du cessionnaire[2]. Le buste du cardinal Julien, en simple rochet, se montre ici de profil à droite. La tête qui, depuis 1480, n'a pas vieilli, est en pleine possession de sa force et de son intelligence. Les cheveux, coupés en couronne autour de la grande tonsure, sont un peu plus longs que dans la précédente médaille. Il y a, d'ailleurs, entre les deux bustes des médailles de 1480 et de 1484, les plus grandes analogies de traits et de caractères. Dans le second, cependant, la bouche est plus contractée, d'un accent plus vif et d'un sentiment moins contenu. L'ensemble de la physionomie a quelque chose de décidé qui confine presque à la violence. On lit autour de ce portrait : IVLIANVS EPS. OSTIEN.

1. L'évêché de Mende (*Mimate, Mimatum Gabalorum*) avait été donné, en 1478, au cardinal Julien. Clément della Rovere, que Jules II nomma cardinal en 1503, mourut en 1504. Ce fut François della Rovere qui lui succéda comme évêque de Mende. (Voir *Series Episcoporum Ecclesiæ catholicæ, quotquot innotuerunt a Beato Petro Apostolo.* P. Pius Bonifacius Gams. O. S. B.)

2. Un bel exemplaire de cette médaille se trouve au musée du Vatican.

CAR. S. P. AD VINCVLA. En même temps qu'il cède à son frère le titre d'évêque de Mende, le cardinal Julien se pare de son nouveau titre d'évêque d'Ostie. Quant à Clément della Rovere, il présente avec Julien une ressemblance incontestable. Ce qui distingue surtout les deux évêques, c'est l'intelligence. Les traits de l'évêque de Mende sont lourds et empâtés, monotones et indécis, n'ont rien de cette fermeté d'accentuation qui caractérise si particulièrement le visage de l'évêque d'Ostie. On peut noter entre ces deux figures les mêmes différences et les mêmes analogies que l'on remarquait, dès 1475, entre les deux mêmes personnages, rapprochés aussi l'un de l'autre par Melozzo da Forli dans la fresque du Vatican. Entre Julien della Rovere et Clément, entre l'ardente activité de l'un et l'indolente passivité de l'autre, rien de semblable malgré la ressemblance. Ce n'est pas Clément della Rovere qui, en présence de son oncle Sixte IV, eût osé tenir tête au redoutable Girolamo Riario, comme le fit Julien. Ce n'est pas lui qui eût couvert de sa protection les Colonna et donné asile dans son palais aux infortunés que poursuivait l'insatiable cupidité du neveu préféré du pape. Pour avoir fait cela, Julien della Rovere devint populaire à Rome, ce qui ne l'empêcha pas, quand mourut Sixte IV, d'avoir tout à redouter de la populace ameutée afin de venger les crimes impunément commis par les proches du souverain pontife. Retranché dans son palais comme dans une forteresse, le cardinal de Saint-Pierre-aux-Liens n'en chercha pas

moins, au moment du conclave, à favoriser l'élection d'un ami de sa maison, le cardinal Barbo[1]. Celui-ci ayant rejeté les conditions simoniaques qu'on voulait lui imposer, Giambattista Cibo se trouva plus accommodant, fut nommé pape et prit le nom d'Innocent VIII.

A partir de 1483, il faut franchir un espace de vingt ans avant de retrouver un document de quelque valeur pour l'iconographie de Jules II. Or, durant ces vingt années, que de drames traversés par Julien della Rovere, et que de catastrophes suscitées par lui!... Au milieu de cette lamentable histoire de l'Italie et de la papauté, les arts s'acheminaient vers la perfection. En 1483, Léonard de Vinci avait trente et un ans, Michel-Ange en avait huit et Raphaël venait au monde. Mais, des arts et des artistes qui devaient jeter tant d'éclat sur le pontificat de Jules II, le cardinal Julien n'eut guère alors le temps de s'occuper. Pour lui, cependant, le pontificat d'Innocent VIII ne fut pas encore le temps des plus dures épreuves. Les États de l'Église étaient, comme par le passé, divisés entre les deux partis Guelfes et Gibelins, entre les Orsini et les Colonna, deux races inévitablement mêlées aux destinées de la Ville Éternelle. Sixte IV avait fait alliance avec les Orsini-Guelfes; le cardinal de Saint-Pierre-aux-Liens tint, sous Innocent VIII, pour les Colonna-Gibelins. En 1486, il négocia la paix entre Ferdinand, roi de Naples,

1. Le cardinal Barbo était neveu de Paul II.

et les barons révoltés, soutenus par le pape. L'année suivante, il se mit à la tête des troupes pontificales, pour soumettre Osimo, dont Boccolino Gozzoni s'était fait le tyran, et il fut obligé de recourir à l'intervention de Laurent de Médicis pour avoir raison de cette ville. Cette année 1487 lui fut décidément mauvaise. Envoyé à Venise afin de réconcilier la république avec l'empereur Maximilien, il échoua dans cette entreprise, revint à Rome au mois de juin et en repartit au mois de juillet, brouillé avec le pape. Il se retira dans son évêché de Bologne, consacra un moment sa dévorante activité à l'administration de ce diocèse, et bâtit le portique grandiose qui se dresse devant l'église de San Petronio. Innocent VIII, le redoutant dans Rome et voulant le tenir éloigné, le nomma légat *a latere* dans cette même ville de Bologne. Le cardinal Julien n'en alla pas moins s'établir à Ostie, dont il était évêque ainsi que gouverneur, et s'y construisit une imposante forteresse, dans laquelle, en 1490, il donna au pape une hospitalité royale et quasi menaçante[1]... Innocent VIII mourut en 1492, et Alexandre VI prit possession du trône pontifical.

Cette fois le cardinal de Saint-Pierre-aux-Liens se trouve en présence d'un ennemi personnel. Rien n'indique qu'il ait été antérieurement en état d'hostilité avec le nouveau pape; tout porte à croire,

1. Ce fut Giuliano da San Gallo qui construisit le château fort d'Ostie.

au contraire, que ce fut seulement dans le conclave que commencèrent entre eux les dissentiments, alors que Julien della Rovere, rejetant les offres et les dons de Roderic Borgia, se déclara hautement pour Ascanio Sforza. La lutte fut d'ailleurs aussitôt engagée. Frédéric d'Aragon, fils du roi de Naples, un des plus empressés à se courber devant Alexandre VI, arrive à Rome, reçoit l'hospitalité dans le palais du cardinal Julien et se présente devant le consistoire, où, après avoir prêté le serment d'obédience, il supplie le pape de s'opposer au divorce du fils de Henri VII[1] avec Catherine d'Aragon. Julien della Rovere plaidait avec chaleur la cause de la princesse napolitaine, quand Alexandre VI lui coupe brusquement la parole et le congédie avec dureté. A partir de ce moment, le cardinal de Saint-Pierre-aux-Liens ne se croit plus en sûreté à Rome. Décidé à tenir tête aux événements, il va se retrancher dans son château d'Ostie, où il hâte les préparatifs de défense, tandis que Prospère et Fabrice Colonna, faisant cause commune avec lui, soulèvent le peuple romain et tentent un coup de main contre le pape aux portes mêmes de la ville. Cependant, au mois de juin 1493, grâce à la médiation de Virginio Orsini, une paix de quelques jours est conclue, et Julien della Rovere se rend à Rome; mais, sachant les trahisons dont les Borgia étaient capables, il se hâte de revenir à Ostie. A peine s'y est-il renfermé, que, le 22 avril

1. Le futur roi d'Angleterre, Henri VIII.

1494, lui arrive la nouvelle de la paix conclue contre lui entre le roi de Naples et le pape. Ayant désormais sur les bras deux ennemis redoutables et considérant sa forteresse d'Ostie comme impuissante à le protéger, il se réfugie en France, où il se rend coupable du plus grand des crimes en appelant l'invasion sur sa patrie. Louis-le-More était en train de solliciter également Charles VIII, pour qu'il vînt en Italie revendiquer sa part d'héritage dans la succession de la maison d'Anjou. Julien della Rovere arriva tout à point pour triompher des irrésolutions du roi de France et ce fut lui qui, en septembre 1494, ouvrit à l'étranger les portes de l'Italie. Le 3 décembre, il alla rejoindre Charles VIII à Sienne. L'année suivante, il accompagnait le roi, qui entrait solennellement dans Rome[1], et il le suivait aussi dans la facile conquête du royaume de Naples. Chargé d'une expédition contre Gênes, que les Fieschi et les Fregoso promettaient de soustraire à la domination des Sforza, il fut battu par Spinola, et ne fut pas plus heureux devant Savone, sa patrie. Dégoûté dès lors de la guerre parricide qu'il avait suscitée, il se retira dans son évêché d'Avignon, où il demeura, malgré les avances que les Borgia firent à plusieurs reprises afin de se réconcilier avec lui. Il connaissait trop bien son temps pour avoir confiance en son ennemi.

1. On prétend que Julien della Rovere voulut faire déposer Alexandre VI. Phèdre Inghirami le nie formellement, et dit même que le cardinal de Saint-Pierre-aux-Liens s'opposa à ceux qui parlèrent de cette déposition.

Alexandre VI, malgré ses crimes, n'était-il pas moins coupable envers l'Italie que Julien della Rovere? N'avait-il pas combattu les envahisseurs que celui-ci avait appelés? Le poignard et le poison avaient été pour lui des instruments de règne, instruments d'autant plus détestables qu'on entend crier et qu'on voit tomber la victime. L'histoire a fait justice en le plaçant au nombre des scélérats. Mais pourquoi regarde-t-elle avec tant d'indulgence les calamités sans nombre que les armées étrangères, appelées par Julien, ont répandues d'un bout à l'autre de la Péninsule? Tranquillement réfugié dans son diocèse d'Avignon, le cardinal de Saint-Pierre-aux-Liens est saisi d'horreur en apprenant que, dans la nuit du 14 juin 1497, le duc de Gandie a été assassiné par son frère César, et, le 10 juillet, il date de Carpentras une élégie sur cet attentat[1]. Que ne songe-t-il à se couvrir de cendres en présence des ruines dont il a couvert sa patrie?... Quoi qu'il cn soit, au milieu de tant de drames accumulés sous Innocent VIII et sous Alexandre VI, on cherche vainement quelque document qui vienne éclairer l'iconographie de Jules II. Il semble que Julien della Rovere, dont le portrait avait excité l'émulation de la peinture et de la gravure en médailles sous le règne de Sixte IV, ait été complètement délaissé des arts du dessin sous les deux pontificats suivants. Tout change aussitôt que

1. Cette élégie est transcrite à la page 304 du tome II de la *Lucrèce Borgia* de M. Gregorovius

le cardinal de Saint-Pierre-aux-Liens devient pape. Les portraits dès lors ne font plus défaut.

II

JULES II DEPUIS SON AVÈNEMENT JUSQU'EN 1510. MÉDAILLES DU PAPE. — SA STATUE PAR MICHEL-ANGE.

Alexandre VI meurt le 18 août 1503. Aussitôt Julien della Rovere revient à Rome et fait élire, contre le cardinal d'Amboise, Antoine Todeschini, qui règne vingt-six jours sous le nom de Pie III. Ces quelques jours suffirent à Julien pour s'assurer une forte majorité dans le Sacré Collège. A la mort de ce pape éphémère, le 31 octobre 1503, il fut nommé pape durant la nuit qui suivit l'ouverture du conclave et prit le nom de Jules II, sans doute pour ne presque rien changer à son propre nom, peut-être aussi pour montrer, en fnisant appel à d'antiques souvenirs, la grandeur des projets qu'il avait sur le monde. Guichardin raconte avec naïveté l'admiration universelle qui se manifesta à la nouvelle de l'élection d'un homme aussi terrible, et qui avait consumé sa vie en de perpétuelles agitations : il parle de la grande position de Julien della Rovere, de sa grandeur d'âme, de ses grandes richesses, des promesses immodérées faites par le nouveau pape aux cardinaux, aux princes et aux barons romains, et de l'engagement pris par lui de ne plus entreprendre de

guerre sans l'assentiment des deux tiers au moins des membres du Sacré Collège. En effet, Jules II, en prenant possession du trône pontifical, annonce solennellement que son règne sera pacifique, et la médaille frappée à l'occasion de son avènement confirme cette affirmation[1]. Au revers de cette médaille, la Justice et la Paix consacrent leur alliance, en se donnant la main au-dessus d'un autel antique où brûle le feu du sacrifice : IVSTITIAE PACIS FIDEIQ . RECVPERATOR, telle est la devise apposée autour de la pacifique allégorie. Quant au souverain pontife qui va faire régner sur le monde la bonne foi, la justice et la paix, son buste est gravé au droit de la médaille, avec cette inscription : IVLIVS II LIGVR SAON PONT . MAX. La tête est coiffée du bonnet fourré d'hermine, et les épaules sont couvertes de l'aumusse. En 1503, Jules II est âgé de soixante ans et ne paraît pas son âge. Son visage, soigneusement rasé comme sur la médaille de 1483, a vieilli sans doute, mais pas de vingt ans. Si les rides ont tracé leurs sillons sur ses joues, elles ne les ont pas très sensiblement déprimées. La face s'est légèrement empâtée, mais les traits sont restés semblables à eux-mêmes et n'ont presque rien perdu de leur accentuation : l'œil, dont la paupière s'est alourdie et plissée, paraît s'être rapetissé, mais a conservé sa vivacité première; la bouche a gardé sa ferme expression; le

1. La galerie de Florence possède un bel exemplaire de cette médaille.

nez, seulement, s'est épaissi et comme ramassé; les cheveux, enfin, qui formaient jadis une couronne sans solution de continuité tout autour de la tonsure, ne dépassent plus le bonnet que derrière la tête. On dirait que le nouveau pape s'efforce de donner ici une certaine placidité à sa physionomie, mais on sent toujours que la nature a mis en lui quelque chose de violent.

A l'heure où Jules II s'engageait par de si rassurantes promesses, la guerre étrangère et la guerre civile étaient partout en Italie. Les Français inondaient la Péninsule, et les Espagnols ainsi que les Allemands étaient accourus aussi pour prendre part à la curée. La Lombardie était en partie conquise. La Sicile et le royaume de Naples se partageaient entre le roi de France et le roi d'Espagne. Venise voulait étendre sa domination sur la terre ferme. Florence avait à se garder des trames que les Médicis ourdissaient à chaque instant contre elle. L'Ombrie, les Marches et l'Émilie, que Rome avait tenues sous sa domination, secouaient le joug et rappelaient leurs anciens maîtres. César Borgia[1], enfin, tout en ayant perdu le plus grand nombre des villes qu'il avait prises, conservait des

1. César Borgia, avec qui Jules II feignit de se réconcilier, avait contribué puissamment, dans le conclave, à l'élection de Julien della Rovere. Aussi Jules II d'abord ne lui ménagea-t-il pas les éloges. Il écrivait aux Florentins, en novembre 1503, qu'il entourait d'un amour paternel le duc de Romagne, « à cause de ses vertus hors ligne et de ses glorieux services ». Jules II promettait aide et protection à César dans la Romagne, et allait jusqu'à lui proposer d'allier leurs deux familles.

positions qui faisaient encore de lui un ennemi redoutable[1]. Au nom de la paix promise, il fut arrêté, enfermé au château Saint-Ange, et forcé de livrer au pape les forteresses qui lui étaient restées fidèles[2]. Cela fait, Jules II remit son masque pacifique. Durant près de trois ans, à partir du jour où il prit possession de la tiare, il eut sur lui l'empire nécessaire pour refréner la violence et l'irascibilité de son caractère... C'est ce que montre une autre médaille, gravée sans doute en 1505, au revers de laquelle la Justice et la Paix continuent de s'unir et de se donner la main[3] : OSCVLATAE SVNT, a écrit l'artiste au bas des deux figures allégoriques qui s'embrassent en promettant au monde un règne éternellement heureux. Comme sur la médaille de 1503, le buste de Jules II, entouré des mots IVLIVS LIGVR PAPA SECVNDVS, apparaît pour se porter garant de ce baiser de paix. Cette fois, seulement, la tête du pape est nue[4], et les épaules sont couvertes de la

1. Les citadelles de Cesena, de Forli, de Bertinoro, d'Imola, de Forlimpopoli appartenaient toujours à César Borgia.

2. César Borgia, en sortant du château Saint-Ange, se réfugia à Naples. Gonzalve de Cordoue l'y fit arrêter le 27 mai 1504 et l'envoya en Espagne, où on le retint prisonnier pendant deux ans et demi, au château de Séville d'abord, puis à Castel-Medina-del-Campo, en Castille.

3. La Justice se montre sous la forme d'une jeune femme complètement drapée, tenant de la main droite une balance et de la main gauche une branche de chêne. La Paix est représentée par une femme également jeune, mais dont le torse est nu; elle porte une corne d'abondance, d'où sortent des rameaux d'olivier.

4. Une seule mèche de cheveux reste encore au sommet du front,

chape. Le caractère du visage est aussi quelque peu différent; il a quelque chose de moins contenu. Les traits s'abandonnent davantage à leur expression naturelle : ils ont plus de dureté; quelque chose de violent est sur le point de les envahir; la concorde, si haut proclamée, semble leur être d'un insupportable poids[1]. Quelques mois encore, en effet, et ce caractère se déchaînera avec d'autant plus de violence qu'il aura été plus longtemps dissimulé.

Au commencement de 1506, cependant, les travaux de la paix continuent de suffire à l'activité turbulente de Jules II. Michel-Ange, appelé à Rome depuis un an; consacre toutes les forces de son puissant génie au monument qui devra être le tombeau du pape[2]. Deux des captifs enchaînés, qui devaient représenter, à la base de ce monument, les arts et les sciences réduits à l'impuissance par la mort du pontife, sont sortis déjà du sommeil séculaire dont ils dormaient au fond des carrières de Carrare[3]. Bramante, de son côté,

qui est chauve. Les cheveux ne reparaissent que sur les tempes et garnissent encore le derrière de la tête.

1. Cette médaille se trouve dans la galerie de Florence.

2. Voir, sur ce tombeau, qui fut le grand tourment de la vie de Buonarotti, le travail publié par M. Eugène Guillaume à l'occasion du centenaire de Michel-Ange. (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, p. 72.)

3. Ces deux statues, qui mesurent 2m,50 de haut, étaient terminées en novembre 1505. (Vasari, t. XII, *Prosp. cronol.*, p. 346.) Vasari nous apprend qu'elles furent offertes par Michel-Ange à Roberto Strozzi, après que le projet primitif du tombeau eut été

qui est depuis trois ans le confident intime des grands projets de Jules II, vient d'être nommé architecte de Saint-Pierre. Le 18 avril 1506, le pape lui-même a posé solennellement la première pierre de la basilique vaticane, et Caradosso a fait, à cette occasion, le plus beau des portraits que la gravure en médailles ait donnés de Jules II... Le pape, vêtu de la lourde chape richement brodée, est de profil à droite. La tête, ronde et forte, sans rien de gros ni de lourd, porte toujours la grande tonsure entourée d'une couronne de cheveux, à peine dégarnie sur la tempe et encore abondamment fournie par derrière. Tout ce qu'il y a d'imposant et de rude à la fois dans le visage du pontife est rendu ici de main de maître : le front, à la ligne droite et résolue, siège d'une inflexible volonté; l'œil qui, des profondeurs de l'arcade sourcilière où il est enchâssé, brille avec un éclat que l'âge a plutôt exalté que tempéré; le nez, ramassé dans sa forme, mais dont la narine bien ouverte respire le mouvement et l'agitation; la bouche, petite et mince, dont la lèvre inférieure commence à devenir proéminente et à entraîner en avant le menton; les joues, soigneusement rasées, dont

abandonné. (Vasari, t. XII, p. 182.) Elles furent ensuite vendues à François Ier, qui les donna au connétable de Montmorency. Elles prirent place alors au château d'Écouen. Elles appartinrent plus tard au cardinal de Richelieu, et après lui à sa sœur, qui les installa dans son hôtel du faubourg du Roule. En 1793, Lenoir les fit entrer dans le musée des Monuments français, d'où elles passèrent au Louvre. (Voir M. Ch. Clément, *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël,* p. 335.)

l'ossature se fait toujours vigoureusement sentir sous l'embonpoint qui les a envahies; le col, gros et court, qui se confond avec la joue. Rien de sénile ni de défaillant dans ce vieillard, chez lequel l'énergie vitale et la force d'esprit sont à la hauteur l'une de l'autre. Quand on a longtemps et attentivement regardé cette médaille, on demeure sous l'empire d'une impression qui ne s'efface pas. On voit Jules II envisageant avec une austère fierté l'entreprise à laquelle il vient d'attacher une date à côté de son nom : IVLIVS . LIGVR . PAPA . SECVNDVS . MCCCCCVI [1]. Au revers, est le mont Vatican, sur lequel s'élève le temple de Saint-Pierre. On lit au-dessous : VATICANVS . M., et au-dessus du temple : TEMPLI-PETRI-INSTAVRATIO. Ce temple, d'ailleurs, n'est pas là tel qu'il se dessinait déjà dans l'esprit de Bramante au mois d'avril 1506, mais tel sans

1. La première pierre de la basilique fut posée sous un des quatre gros piliers qui soutiennent la coupole, sous celui qui correspond à la chapelle de Sainte-Véronique. Cette pierre est en marbre; elle a trois palmes de long, deux palmes de large, trois doigts d'épaisseur et porte l'inscription suivante :

ÆDEM PRINCIPIS APOSTOLORVM IN VATICANO
VETVSTATE ET SITV SQVALLENTEM A FVNDAMENTIS
RESTITVIT IVLIVS LIGVR PONT. MAX.
ANN. MDVI.

Dans un vase couvert, placé sous cette pierre, on mit dix-huit médailles en bronze et deux en or, du poids de vingt ducats chacune. (*Journal de Burcard,* manuscr. 5163, fol. 159; M. de Bréquigny, *Notices,* t. Ier, p. 128; M. A.-J. Dumesnil, *Histoire de Jules II,* p. 292.)

doute qu'il avait été primitivement conçu[1]. La médaille ayant été commandée à Caradosso en prévision de la cérémonie dont elle devait consacrer le souvenir et quelques mois avant cette cérémonie, on peut lui assigner pour date le commencement de 1506, peut-être le mois de janvier de cette année même. Un témoignage iconographique daté avec cette précision, signé Caradosso, lié au nom de Bramante et à un monument comme la basilique de Saint-Pierre, a une importance sur laquelle il n'est pas besoin d'insister[2].

A l'année 1506 appartient également la médaille de

1. Le temple, que l'on voit sur la médaille de Caradosso, a été gravé par Augustin Vénitien, avec la date de 1517.

2. Caradosso aurait fait deux médailles différentes, du même module (0m,055 de diamètre), à l'effigie de Jules II, avec le temple de Saint-Pierre et la date de 1506. Le portrait du pape n'est pas le même sur les deux médailles; les traits ont plus de fermeté d'expression dans l'une que dans l'autre. — Une autre médaille de Caradosso, de même module que les précédentes, ayant au droit la même effigie de Jules II, montre au revers un berger assis sous un arbre et surveillant la rentrée de son troupeau dans la crèche : PEDO. SERVATAS. OVES. AD. REQUIEM. AGO. — Sur deux autres médailles de plus petit module (0m,035 de diamètre), commémoratives aussi de l'inauguration des travaux de Saint-Pierre, les portraits de Jules II sont d'une exécution beaucoup plus lâchée. La tête du pape est plus vieille, plus vulgaire, d'un bien moins beau caractère. Caradosso n'est pour rien dans ces deux dernières médailles. — Venuti *(Numismata Romanorum Pontificum)* indique quatre médailles de Jules II par Caradosso, mais sans les désigner. M. Piot n'en reconnaît que deux. (Voir le *Cabinet de l'Amateur*, par M. Eug. Piot. Nouvelle série, 3e année, n° 26, 1863.)

Camelio[1]. Le buste du pape est tourné à droite : JVLIVS. LIGVR . PAPA . SECVNDVS . MCCCCCVI. Au revers, le Christ assis bénit le pape agenouillé, auquel saint Pierre présente les clefs de l'Église : PASCITE . QVI . IN . VOBIS . EST . GREGEM . DEI — V. C. Cette médaille, portant une signature et une date, est un document de valeur aussi. Elle est, pour l'iconographie, la confirmation des médailles de Caradosso.

Dans la seconde moitié de cette année 1506, Jules II croit le temps venu de lâcher bride à sa passion belliqueuse. Le 27 août, il se met lui-même en campagne, et Pérouse est le premier objectif de son ambition. Machiavel raconte avec une effroyable franchise comment Giampaolo Baglioni livra sa ville au pape, au lieu de l'y attirer et de l'y massacrer, ainsi que les vingt-quatre cardinaux qui lui servaient d'escorte : « Des personnes de bon jugement, qui étaient là avec le pape, s'étonnaient de sa témérité et de la poltronnerie de Giampaolo; elles ne pouvaient pas comprendre pourquoi celui-ci n'avait pas saisi l'occasion d'acquérir une gloire immortelle et d'un seul coup, car tous les cardinaux, munis de leurs objets précieux, accompagnaient le pape. Impossible de croire qu'il ait été retenu par bonté d'âme ou scrupule de conscience;

1. Les œuvres de Vittore Camelio, médailleur vénitien, sont mentionnées entre les années 1484 et 1523. On a de lui, outre la médaille de Jules II, les médailles de Gentile et de Giovanni Bellini, du cardinal Grimani, de Sixte IV, des doges Agostino Barbarigo et Andrea Gritti, etc.

car un scélérat qui avait des relations incestueuses avec sa sœur, après avoir égorgé ses neveux et ses cousins pour rester le maître, ne pouvait en aucune façon être accessible à de pieux sentiments. On en vint à conclure que les hommes ne savent être ni criminels jusqu'au bout pour recueillir les avantages de leurs crimes, ni tout à fait bons, ou que, quand un forfait a de la grandeur ou qu'il en a une certaine apparence, ils ne se résolvent pas à l'accomplir. C'est ce qui arriva à Giampaolo. Lui qui n'avait pas éprouvé le moindre scrupule à devenir incestueux et à assassiner publiquement ses parents, ne sut pas, ou pour mieux dire n'osa pas, malgré l'autorisation que lui donnaient les circonstances, accomplir un acte grâce auquel chacun aurait admiré sa résolution et qui lui aurait valu une célébrité immortelle, car il eût ainsi montré aux prêtres le peu de cas que l'on doit faire de gens qui vivent et gouvernent comme eux, et accompli un fait dont la grandeur aurait dépassé l'odieux et les dangers éventuels[1] ».

La fin du XV[e] siècle et le commencement du XVI[e] resteront un des grands problèmes psychologiques de l'histoire, et ils sont vivants dans le récit de Machiavel. Quel contraste et quelle incohérence d'idées et de sensations ! La plus grande initiative personnelle et l'individu élevé parfois à une incroyable puissance, la vie humaine cruellement méprisée, un mélange d'égoïsme

1. *Discorsi,* I, 27.

sans pudeur et de grandeur d'âme, une ambition et une cupidité sans frein, le bien et le mal, le beau et le laid, prenant en même temps des proportions énormes, voilà ce qui se voyait partout en Italie. Rien n'arrêtait la volonté des Italiens de cette époque. Un forfait n'avait rien de repoussant. Le crime n'entraînait pas l'infamie; il passait presque pour une œuvre d'art en son genre, et c'était quasi de l'admiration qu'il inspirait. L'effroyable cruauté de Ferdinand de Naples envers les barons de son royaume, loin de rendre odieux ce despote, donna de l'éclat à son nom. La duplicité de César Borgia contre ses *condottieri* révoltés apparut comme un chef-d'œuvre à Machiavel et fut appelée par l'évêque Paul Jove « la plus belle des duperies ». La force et la ruse régnant partout, l'épithète de dupe était alors la dernière des injures. Nous insistons sur le caractère moral du temps, parce qu'il fait partie de la physionomie des hommes et par conséquent de leur iconographie[1]... L'exemple de Giampaolo Baglioni devint aussitôt contagieux. Le marquis de Mantoue et le duc de Ferrare, la République de Florence et le roi de France[2], joignirent leurs troupes à celles du pape. En présence de forces aussi redoutables, Jean Bentivoglio se soumit. Jules II entra sans coup férir à Bologne et s'y installa pour un séjour de près de trois mois, après lesquels il rentra dans Rome avec la

1. M. Grégorovius, dans son *Histoire de Lucrèce Borgia,* a très bien mis en lumière les traits saillants de cette époque.

2. Chaumont commandait alors l'armée française.

pompe d'un *imperator*. Six ans auparavant Ginevra, femme du même Bentivoglio, n'avait dû qu'à la protection de la France d'échapper à César Borgia. Combien alors elle était loin de penser que le cardinal Julien della Rovere, dont la haine contre Alexandre VI égalait sa propre haine, serait celui-là même qui, devenu pape, viendrait, avec le concours d'une armée française, la déposséder pour toujours[1]!

Ici se place le plus important des monuments iconographiques que la sculpture de la Renaissance ait consacrés à Jules II.

Michel-Ange avait quitté Rome, ou plutôt s'en était sauvé pour se réfugier à Florence vers le mois de juin 1506, à la suite de vifs démêlés avec le pape[2].

1. Le 26 novembre de cette même année, en Espagne, César Borgia s'était échappé de sa prison. Il avait rejoint le roi de Navarre, son beau-frère, et, de Pampelune, il écrivait sa dernière lettre au marquis de Mantoue, mestre de camp de l'Église à l'armée de Jules II : « Illustre prince et seigneur compère, que je respecte comme un frère, j'informe Votre Excellence qu'après tant de revers, il a plu à Dieu, Notre-Seigneur, de me délivrer et de me tirer de prison... Plaise à la clémence infinie de Dieu que cet événement tourne à son plus grand service... » Ainsi, avec une confiance naïve, cet homme, chargé de tous les crimes, mettait Dieu dans sa cause. « La délivrance de César rendit le pape soucieux, écrit l'historien aragonais Zurita, car le duc était capable de bouleverser l'Italie entière, et les populations l'aimaient en même temps que les gens de guerre, ce qui n'arrive pas à tous les tyrans. » César Borgia possédait cette force démoniaque qui s'impose aux masses et les prend par la séduction de la terreur. Si la mort ne l'avait brusquement arrêté, il aurait pu devenir un sérieux embarras pour Jules II.

2. Michel-Ange étant revenu à Rome après son second séjour à

Pour rentrer en possession de son sculpteur, Jules II avait lancé vainement bref sur bref. Menaces et supplications, tout avait été inutile. Pérouse s'était soumise et Bologne s'était rendue, Michel-Ange résistait toujours. Soderini, cependant, qui redoutait pour Florence la colère du pape, pressait Michel-Ange d'obéir : « Tu t'es mis là, lui disait-il, dans une affaire où ne se serait pas risqué le roi de France. C'est assez se faire prier. Nous ne voulons pas pour toi exposer l'État à faire la guerre au pape. Donc, prépare-toi à partir. » Sur une dernière lettre des plus pressantes que Jules II dicta au cardinal de Volterre pour la seigneurie de Florence, Michel-Ange se décida enfin et partit pour Bologne vers le 1er décembre, recommandé de la façon la plus paternelle au cardinal de Pavie par le gonfalonier Soderini : « Nous vous envoyons Michel-Ange, sculpteur, afin de complaire à Sa Sainteté et de satisfaire à son désir. Nous certifions à Votre Seigneurie que c'est un jeune homme distingué ; et, dans son métier, l'unique en Italie, peut-être aussi dans le monde entier. Nous vous le recommandons très particulièrement. Il est fait de telle manière qu'on tire de lui tout ce qu'on veut par des paroles affectueuses et par des caresses. Si on lui témoigne de l'amitié, il fera des choses qui émerveilleront ceux qui les verront. »

Carrare, où il était encore au mois de mai 1506, et l'un des brefs du pape qui le rappelle après sa fuite étant daté du 8 juillet, c'est à la fin de juin ou dans les premiers jours de juillet que doit avoir eu lieu cette fuite.

Condivi a raconté la première entrevue de Michel-Ange et de Jules II en des termes qui peignent au vif les personnages et leur temps[1] : « Michel-Ange étant arrivé le matin à Bologne, alla à San Petronio pour entendre la messe. Il y rencontra les palefreniers du pape, qui le reconnurent et le conduisirent devant Sa Sainteté. Le pape était à table dans le palais des Seize. Lorsqu'il vit Michel-Ange, il lui dit avec un visage courroucé : « Tu avais à venir nous trouver et tu as attendu « que nous allassions te chercher. » Michel-Ange plia le genou, et, ayant élevé la voix, s'excusa, expliquant qu'il n'avait pas agi avec méchanceté, mais par indignation, et qu'il n'avait pu supporter d'être chassé comme il l'avait été. Le pape se tenait la tête baissée sans rien répondre et paraissait tout troublé. Alors un évêque, chargé par Soderini de présenter et d'excuser Michel-Ange, s'interposa et dit : « Que Votre Sainteté « lui pardonne! Il a péché par ignorance. Ces peintres « sont tous ainsi. » Le pape furieux lui répondit : « Tu « dis des sottises, que je ne dis pas, moi. C'est toi qui « es l'ignorant. Tu l'insultes. Va-t'en au diable! » Et comme il ne s'en allait pas, il fut mis dehors par les

1. Condivi, p. 22, n° XXXII. — Le P. Pungileoni, s'autorisant d'un ancien historien de Bologne, attribue cette commande non pas à Jules II, mais au sénat de la ville, qui paya mille écus d'or pour l'exécution de cette statue. Il est probable, en effet, que les choses se passèrent ainsi, et que si Jules II intervint, ce fut seulement pour exprimer le désir que ce travail fût confié à Michel-Ange. (P. Pungileoni, *Notes sur la vie de Bramante*, p. 93, et M. Dumesnil, *Vie de Jules II*, p. 304.)

domestiques à grand renfort de coups de poing. Le pape ayant ainsi déchargé sur l'évêque la plus grande partie de sa colère, fit approcher Michel-Ange, lui pardonna, lui donna sa bénédiction et lui enjoignit de ne pas quitter Bologne sans avoir reçu ses ordres. Au bout de peu de temps, il le fit venir et lui commanda sa statue en bronze, pour la placer sur le frontispice de San Petronio. »

Michel-Ange se mit tout de suite à l'œuvre et termina en quatorze mois cette statue, dont Jules II vint voir le modèle avant de quitter Bologne. Le pape était assis, vêtu du costume pontifical et la tête couronnée de la tiare. Le sculpteur lui ayant demandé s'il fallait placer un livre dans la main gauche : « Un livre! répondit Jules II, pourquoi un livre? Je ne suis pas un lettré, moi. Une épée! » Il y eut transaction. Jules II consentit à tenir, au lieu d'un glaive, les clefs de saint Pierre. Puis, remarquant le geste puissant du bras droit tendu en avant, il ajouta : « Ta statue donne-t-elle la bénédiction ou la malédiction? » — « Très Saint-Père, repartit Michel-Ange, elle menace ce peuple pour le cas où il ne serait pas sage[1]. » On voit, par ce

1. On lit, dans la première édition de la *Vie des peintres*, par Vasari (*Vie de Michel-Ange*) : « Ceux qui gouvernaient Bologne allèrent voir cette statue, et dirent au Buonarotti qu'elle était dans une attitude tellement menaçante, qu'on ne savait si elle donnait la bénédiction ou la malédiction. Michel-Ange leur répondit en riant : « Quant à la malédiction, c'est chose faite déjà. » Les Bolonais se retirèrent indignés; mais Jules II, charmé de cette raillerie, donna trois cents écus au Buonarotti. »

dialogue, ce que devait être cette statue[1]. Michel-Ange avait bien compris Jules II, dominateur par tempérament, avide de conquêtes et d'autorité, terrible à qui lui résistait, plus roi que pape et plus guerrier que prêtre. Ce vicaire de Jésus-Christ, tout en étendant le bras et tout en ouvrant la main pour bénir, devait être redoutable encore et laisser planer sur le monde une menace plutôt qu'un pardon. La statue de Michel-Ange, trois fois grande comme nature, fut coulée en bronze. On la plaça au-dessus de la grande porte de San Petronio, à l'extérieur de l'église, le 21 février 1508, à la quinzième heure, aux acclamations du peuple, au bruit des tambours et des trompes; les cloches, accompagnées de leurs carillons, sonnèrent à toute volée; les illuminations et les girandoles jetèrent au milieu de la nuit leurs feux de joie. Deux ans et dix mois plus tard, le 30 décembre 1511, les cris de rage remplaçaient les cris d'allégresse, et ce même peuple, brisant ce qu'il avait exalté, renversait avec fureur et brisait en mille pièces la statue de Jules II. Le duc de Ferrare en recueillit les morceaux et en fit un canon, qu'il appela

1. Le poète Pierius Valerianus composa, sur elle, les vers suivants :

Quoquo tam trepidus fugis viator,
Ac si te Furiæ, Gorgonesve,
Aut acer Basilicus insequantur?
Non hic Julius : at figura Julii est.

W. Roscoe, *Vie de Léon X*, t. II, p. 92. — Muratori, *Annal. d'Ital.*, X, 67.

la Giuliana[1]. La tête seule, qui pesait six cents livres[2], fut épargnée; Alphonse d'Este la plaça dans son cabinet[3]. On ignore ce qu'elle est devenue. Peut-être reparaîtra-t-elle un jour, pour montrer ce qu'avait dû être cette œuvre colossale[4].

1. Frizzi, *Memorie per servire alla storia di Ferrara*, IV, 241.

2. Ce poids, donné par Masini (*Bologna perlustrata*), semble fort exagéré.

3. Vasari, t. XX, p. 188.

4. C'est ici qu'il faudrait placer le portrait de Jules II peint par Albert Dürer dans le tableau fameux de la *Fête du Rosaire*. Un portrait de Jules II de la main d'un maître tel qu'Albert Dürer serait un des monuments les plus précieux de l'iconographie du XVIe siècle, s'il était le résultat de l'impression personnelle du peintre en présence du modèle vivant. Malheureusement il n'en est rien; ce n'est là qu'une œuvre de seconde main. Dürer se servit, pour ce portrait, de la médaille de Caradosso, dont il affaiblit l'empreinte et dont il germanisa l'expression. Dans ces conditions, ce portrait, bien qu'appartenant à une œuvre de premier ordre, est pour nous d'un intérêt secondaire. « Le sujet du tableau était la glorification de la Vierge dans la *Fête du Rosaire*. L'empereur Rodolphe II l'acheta moyennant une grosse somme. On prétend que le tableau, emballé avec le plus grand soin, fut porté de Venise à Prague sur les épaules de quatre hommes vigoureux, l'empereur ayant craint que les cahots d'une voiture ne l'endommageassent. Sur l'ordre de Joseph II, la précieuse image, avec d'autres tableaux, fut enlevée de la collection impériale de Prague. Elle devait être transportée à Vienne, mais elle se perdit, on ne sait comment, et plus tard elle fut acquise par les Prémontrés de Prague, pour l'abbaye de Strahow. Au milieu d'un riant paysage et devant une tenture vert sombre bordée de pourpre, la Vierge est assise sur un trône avec l'Enfant Jésus; elle porte un vêtement bleu, et les boucles de ses cheveux ont la couleur de l'or. Auprès d'elle on voit saint Dominique, qui fonda le culte du Rosaire, et plusieurs anges qui mettent sur la tête des personnages agenouillés devant eux des couronnes de roses naturelles. Au milieu se

Deux faits considérables dans l'histoire de l'art appartiennent à cette année 1508, au commencement de laquelle fut inaugurée à Bologne la statue en bronze de Jules II : le 10 mai, Michel-Ange commence de peindre les voûtes de la chapelle Sixtine, et vers le même temps Raphaël met la première main aux fresques de *la Segnatura*, dans l'une desquelles il devait deux ans plus tard laisser le premier des portraits qu'il ait faits de Jules II. Comme oppositions sanglantes à ces calmes et merveilleux ouvrages, se déroulent des tragédies sans nombre, dont le pape est proclamé le héros et dont l'Italie devait être la victime. Déjà en 1507, Louis XII avait soulevé l'Europe contre

trouvent le pape et l'empereur, le premier couronné par l'Enfant Jésus, le second couronné par la Vierge, tous deux couverts d'amples manteaux rouges. Le manteau du pape est enrichi de perles et brodé d'or ; saint Pierre et un pélican sont représentés dans la bordure. Nous avons là devant nous Maximilien Ier et Jules II. Que Dürer ait voulu faire le portrait non seulement de Maximilien, mais aussi celui de Jules II, c'est ce que l'on reconnaît sans hésitation en comparant la tête du pontife avec la médaille que le saint-père fit graver par Caradosso quand furent posées les premières assises de Saint-Pierre (1506). Dürer n'eut pour se guider que des médailles, et la petite dimension de ces médailles explique comment le maître a un peu adouci et germanisé la tête du pape della Rovere, puissante comme celle d'un taureau. » (*Histoire d'Albert Dürer*, par M. Thausing, traduction de M. G. Gruyer, p. 264.) M. Thausing s'en prend au petit module de la médaille de Caradosso pour expliquer ce que le portrait de Jules II, introduit par Albert Dürer dans la *Fête du Rosaire,* peut avoir d'insuffisant. La médaille de Caradosso, cependant, est assez grande, assez nettement caractérisée surtout, pour que le maître de Nuremberg ait pu se renseigner avec sécurité.

Venise. Jules II, en 1508, reprend pour son compte cette conjuration, qui aboutit à une ligue générale contre les Vénitiens, « usurpateurs des droits impériaux et voleurs des biens d'Église[1] ». Grâce à cette ligue antipatriotique, la papauté reconquiert les villes sur lesquelles elle s'arrogeait des droits, Ravenne, Cervia, Faenza, Rimini, Brisighella ; mais les clefs de la Péninsule sont livrées à l'Allemagne, qui devient dès lors l'arbitre suprême des destinées de l'Italie. Toute l'année 1509 est remplie du bruit des exploits de la Sainte-Alliance[2]. Ces prétendus triomphes étouffèrent-ils dans le cœur du pontife le remords d'avoir une fois encore ouvert à l'étranger les portes de la patrie? On ne sait ; mais, ce qui est certain, c'est que Jules II, dès que les places de la Romagne furent tombées en son pouvoir, se tourna contre ses alliés[3] et fit la paix avec Venise. La république vénitienne, usant du droit de légitime défense, avait résisté à la plus injuste agression. Représentée par ses ambassadeurs, elle se prosterna aux pieds du pontife, et, le 24 février 1510, elle reçut l'absolution de son crime. Même crime allait être commis avec plus de succès par le duc de Ferrare, dont Jules II convoitait égale-

1. *Ligue de Cambrai* conclue, le 10 décembre 1508, contre Venise, entre le pape Jules II, l'empereur d'Allemagne Maximilien Ier, le roi de France Louis XII, le roi d'Espagne Ferdinand Ier, l'Angleterre, la Hongrie, les princes de Savoie, de Ferrare et de Mantoue.

2. Bataille d'Agnadel, 14 mai 1509.

3. L'Allemagne et la France.

ment les États. A deux reprises différentes, en mai et octobre, l'interdit et l'excommunication furent lancés contre Alphonse d'Este, « ce fils de l'iniquité, ce disciple de perdition[1] », que le pape en personne alla combattre. Jules II partit de Rome au commencement de septembre 1510 et alla établir son quartier général à Bologne, où il tomba malade et faillit mourir. Ce fut pendant cette maladie qu'il laissa pousser sa barbe, et, depuis lors, par suite d'un vœu peut-être[2], il ne la coupa plus.

Tout portrait représentant Jules II sans barbe est donc antérieur à la fin de 1510. Or, de 1506 à 1510, c'est-à-dire du moment où Jules II obéit à sa vocation belliqueuse jusqu'au jour où la mort vient lui donner un premier avertissement, l'iconographie du pontife, la statue de Michel-Ange ayant été détruite, ne peut fournir que quelques médailles ou monnaies, sur lesquelles la tête du pape offre un caractère presque identique à celui que nous connaissons déjà.

1. Ce sont les termes de la bulle du 14 octobre 1510. Le roi de France, Charles d'Amboise et le maréchal de Chaumont furent frappés des mêmes peines. La bulle prescrit à tous les évêques et à tous les curés de publier la sentence d'excommunication tous les dimanches et jours de fête, après avoir allumé des cierges et ensuite les avoir éteints en lançant des pierres en présence de la croix de Jésus-Christ, au bruit des cloches. (Guerra, t. II, p. 396, bulle *Decet Romanum.*)

2. Paris de Grassi, maître des cérémonies de Jules II, n'est pas absolu dans son affirmation. Il dit seulement que le pape laissa pousser sa barbe à la suite d'un vœu, ou pour quelque autre raison. (Paris de Grassi, *Journal manuscrit.*)

Parmi ces médailles ou monnaies, il faut citer en première ligne celles qui consacrent le commencement des travaux de fortification du port de Civita-Vecchia. Ce fut au mois de décembre 1508 que le pape posa la première pierre de la forteresse dont Michel-Ange avait donné les plans. Voilà donc encore une date précise, à laquelle nous retrouvons le portrait de Jules II. Le buste, vêtu de la chape, est de profil à gauche. La tête est nue, plus dégarnie de cheveux sur les tempes que dans la médaille de 1506. Les traits, résolument accentués, ont une énergie qui confine à la dureté : le front est contracté, le regard tendu, la bouche plus menaçante que jamais. Ce portrait, autour duquel on lit : IVLIVS LIGVR PAPA SECVNDVS, est d'ailleurs très inférieur d'exécution au portrait de Caradosso. Au revers, une forteresse avec ces mots : PORTVS CENTVMCELLÆ[1], émerge des flots sur lesquels naviguent trois petites barques. Cette médaille en bronze est attribuée à Francia[2]. — Une autre médaille de même module, mais en or, donne également, d'un côté le portrait du pape, de l'autre côté le château fort projeté par Michel-Ange. La tête de Jules II, toujours de profil à gauche, y est molle d'exécution, sans caractère et sans style, et le nom italien de CIVITA VECCHIA est écrit au-dessus de la forteresse.

A l'année 1508 aussi appartient probablement le

1. *Centumcellæ* est le nom que portait Civita-Vecchia dans l'antiquité.

2. Elle mesure $0^m,035$ de diamètre.

portrait gravé sur la médaille de bronze qui témoigne de la mise en œuvre du palais de San Biagio. La *via Giulia* ayant été ouverte au *Campo marzo*, Jules II voulut réunir en un même point de cette voie nouvelle tous les offices et tribunaux, dispersés et mal aménagés dans les différents quartiers de Rome. Bramante commença donc un vaste palais, non loin du Tibre[1]. La consécration de la première pierre de cet édifice se fit avec solennité, et fut rappelée par une médaille de bronze à l'effigie du pape. Le portrait de Jules II, sur cette médaille, étant le même que sur la médaille consacrée à la forteresse de Civita-Vecchia (décembre 1508), il y a lieu de croire qu'à la même date correspond également la médaille de San Biagio[2]. Nous n'avons rien à dire de ce portrait, puisque nous venons de le regarder déjà.

L'année 1509, à son tour, fournit un nouveau portrait de Jules II, gravé sur la face d'une médaille d'or au revers de laquelle est le temple de Lorette. La tête du pape est nue encore et de profil à droite; la chape est le vêtement qui continue à être adopté, et on lit au-

1. La mort surprit Bramante et Jules II au milieu de cette entreprise, qui resta inachevée. On voyait encore, au temps de Vasari, ce que Bramante avait déjà construit de ce palais. On remarquait surtout un temple corinthien non terminé et des soubassements que l'on regardait avec admiration (Vasari, t. VII, p. 134). Au temps de Bottari déjà, il ne subsistait presque rien de ces ruines. On ne voit plus aujourd'hui que quelques débris intéressants encore des anciennes constructions.

2. Cette médaille mesure $0^{m},033$.

tour de cette effigie pontificale : IVLIVS . II . LIGVR. P. M. Quant à l'église de Lorette, elle est accompagnée de l'inscription et de la date suivantes : TEMPLVM VIRG.LAVRETI . MDVIIII. On sait la grande dévotion de Jules II à Notre-Dame-de-Lorette, et les importants travaux entrepris en 1509 à la *Santa Casa*. Le portrait du pape gravé à cette occasion ne paraît pas être très fidèle. C'est un Jules II pourvu d'un volumineux embonpoint et qui ne rappelle que de loin quelques-uns des caractères si bien mis en lumière dans la plupart des médailles mentionnées jusqu'ici. Remplacez la chape d'or par une draperie classique, et, au lieu du pape, vous aurez comme le pâle reflet d'un des empereurs romain de la décadence[1].

C'est au compte de l'année 1510, enfin, qu'il faut mettre les portraits qui se trouvent sur la médaille d'argent dédiée à san Petronio (S. P. BONONIA DOCET), et sur la médaille d'or au revers de laquelle saint Pierre et saint Paul naviguent sur une mer agitée (NAVIS . AETERNAE . SALVTIS). Ces deux médailles portant la même effigie de Jules II, on peut leur assigner la même date. Elles furent frappées vraisemblablement à la monnaie de Bologne, en 1510, au moment de l'arrivée du pape, avant ou pendant la maladie du pontife, mais non pas après[2], car, à partir de cette maladie, nous l'avons vu, il n'y a plus de Jules II sans

1. Le diamètre de cette médaille est de $0^{m},035$.

2. C'est par erreur que Litta assigne à ces médailles la date de 1511.

barbe[1]. Ces derniers portraits du pape sans barbe ne présentent pas d'ailleurs grand intérêt, à côté de tous ceux dont nous avons parlé déjà. C'est toujours le même Jules II, vêtu de la chape, tête nue, le visage soigneusement rasé, avec un certain embonpoint qui, cette fois, n'exclut en rien l'énergie du caractère et l'accentuation des traits... Toutes ces médailles réunies forment un groupe important, dont les éléments se coordonnent et se complètent de manière à donner une idée juste de la figure et de la physionomie de Jules II, jusqu'au moment où cette figure et cette physionomie se transforment, pour devenir ce qu'elles sont restées dans la mémoire des hommes sous le pinceau de Raphaël.

Ce n'est pas Raphaël, cependant, c'est une médaille qui montre pour la première fois le grand changement pittoresque qui s'était opéré, à la fin de 1510, dans la personne de ce père des fidèles « dont les bénédictions étaient des canonnades[2] ».

Le 15 décembre de cette année 1510, Jules II, à peine remis de la maladie qui avait failli l'emporter, quitte Bologne et va mettre le siège devant la Mirandole. Il pousse lui-même les attaques, retrouve sa fougue, son ardeur, sa violence et ses brusques fureurs. Un boulet traverse sa tente et y tue deux

1. Nous ne prétendons pas donner ici toutes les médailles ou monnaies à l'effigie de Jules II. Nous avons retenu seulement celles qui nous ont paru de nature à éclairer l'iconographie du pontife

2. Michelet, *Histoire de France*, t. VII, p. 161.

hommes; il n'en continue pas moins les approches, loge sous le feu, et, le 21 janvier 1511, entre par la brèche sans le moindre souci de son caractère de prêtre[1]. Sous le soldat, néanmoins, le moine aussitôt reparaît. Dans l'enivrement de la victoire, le pape songe à Notre-Dame-de-Lorette, et envoie bien vite à la *Santa Casa* un des boulets qui avaient pénétré dans sa tente pendant le siège. Il y joint un devant d'autel brodé d'or, deux chandeliers d'argent massif, et un crucifix d'argent rehaussé de ciselures d'or, sur lequel il fait graver cette inscription : IVLIVS II, PONTIFEX MAXIMVS, DEIPARÆ VIRGINI LAVRETANÆ DICAVIT ANN. 1511. IN HOC SIGNO VINCES.

Jules II fit sa rentrée à Bologne le 30 janvier 1511. « Ce fut une grande joie pour le peuple, écrit Paris de Grassi, de voir ce pape, vénérable par son âge et par sa longue barbe, monté, comme un jeune guerrier, sur un cheval fringant, *quasi juvenis bellicosus equo desultorio veheretur*. Il était en simple rochet et sans étole; on ne portait pas devant lui le Saint-Sacrement, et cet air belliqueux flattait plus que tout l'appareil pontifical[2]. » Ce triomphe fut consacré par une médaille d'or à l'effigie du pontife, qui fut gravée à Bologne par

1. Il paraît certain que, dans cette campagne contre la Mirandole, Jules II se fit accompagner par Bramante et par Giuliano da San Gallo. Ces deux architectes furent employés comme ingénieurs militaires pendant le siège de la Mirandole, et contribuèrent, dit-on, à la reddition de cette place.

2. Paris de Grassi, *Journal manuscrit*, n° 5165, t. II, p. 200.

Francia au commencement de 1511. Le buste de Jules II est de profil à droite, vêtu de la chape, avec cette inscription : IVLIVS SECVNDVS LIGVR. P. M. La tête est nue et, pour la première fois, le visage apparaît avec toute sa barbe. Voilà le pape tel qu'on est accoutumé de le voir dans les peintures de Raphaël, le pape différent de ce qu'il était sur les médailles antérieurement gravées. Au revers, un cavalier en train de poursuivre deux fantassins et de renverser une femme sous les pieds de son cheval, est terrassé par un ange, armé d'un des rayons de la lumière divine. On lit au bas de ce bas-relief : CONTRA STIMVLVM NE CALCITRES; nul ne se peut soustraire à l'invincible aiguillon, c'est-à-dire au pape, avec qui Dieu combat contre les hordes barbares qui ont envahi l'Italie[1]. C'est, sous une forme abstraite, la même allégorie apologétique que Raphaël

1. L'antique devise de Rome, S. P. Q. R., se voit sur le bouclier qui s'échappe du bras du cavalier. « Saint Paul sur le chemin de Damas » serait, d'après les numismates los plus autorisés, le sujet de cette composition (M. Armand, *les Médailleurs italiens des* XV[e] *et* XVI[e] *siècles,* p. 60). Nous pensons que notre explication est plus en rapport avec la situation. Le *Contra stimulum ne calcitres* s'adapte d'ailleurs parfaitement à l'un et à l'autre de ces sujets. — On attribue aussi à Francesco Raibolini (le Francia) l'écu d'or qui porte, au droit, les armes des Della Rovere, et, au revers, la figure de saint Pierre. Vasari cite cette monnaie avec de grands éloges; mais elle n'est probablement pas de la main de Francia. On ne reconnaît avec certitude, comme étant de Francia, que la médaille de Jules II et les médailles très antérieures de Jean II Bentivoglio (MCCCCLXXXXIIII). Ces dernières ont servi de types pour les monnaies de Jean II Bentivoglio.

allait développer bientôt avec une incomparable éloquence dans la fresque d'*Héliodore*.

Pendant que Jules II, qui de bonne foi se croyait le messager de la vengeance céleste, se portait contre Ferrare, Trivulce prenait Bologne, y rappelait Jean Bentivoglio et déchaînait la fureur du peuple contre le légat pontifical et contre la statue du pape[1]. Trivulce se vengeait ainsi de la perte de Mirandole, qui appartenait à sa fille. Il aurait pu du même coup s'emparer de Jules II. Louis XII ne le voulut pas. Toujours sous la dépendance d'Anne de Bretagne, qui était restée fidèle au pape, il continuait cette « guerre à genoux », dont chaque victoire coûtait à la France autant qu'une défaite. Jules II put donc se refugier à Ravenne, d'où il se hâta de revenir à Rome[2]. En passant par Rimini, il vit à la porte de la cathédrale les affiches qui annonçaient, pour le 1er septembre, l'ouverture d'un concile général convoqué à Pise par le roi de France et l'empereur d'Allemagne en vue de sa révocation. Il para le coup, en convoquant lui-même, par une bulle du 16 juillet, le concile de Latran... Au mois d'août, accablé de fatigues sans être abattu par les revers, il tombe malade à Rome, se croit perdu, met ordre à ses affaires, et le bruit de sa mort se répand un moment;

1. Le cardinal Alidosio, légat du pape, fut chassé de Bologne, et la statue de Jules II, par Michel-Ange, fut précipitée du haut du portique de San-Petronio et brisée en mille pièces.

2. Juin 1511.

mais presque aussitôt le lion se réveille et c'est en rugissant qu'il se reprend à vivre. Le 5 octobre 1511, après la messe pontificale célébrée à Sainte-Marie-du-Peuple, la *Sainte-Ligue*, signée avec Venise et l'Espagne contre la France, est solennellement publiée.

C'est à la fin de cette année 1511, quand le pape vient de rentrer en possession de lui-même et de retrouver ses moyens d'action, que Raphaël introduit pour la première fois la figure de Jules II dans les *Chambres* du Vatican.

III

PORTRAIT DE JULES II ET DES PERSONNAGES DE SA SUITE DANS LA FRESQUE DE GRÉGOIRE IX DONNANT LES DÉCRÉTALES.

On se rappelle que l'idée de jurisprudence, si admirablement exprimée dans l'allégorie peinte au-dessus d'une des fenêtres de la *Chambre de la Signature*, a reçu son développement historique, de chaque côté de cette même fenêtre, dans les deux fresques qui représentent *Justinien publiant le Digeste* et *Grégoire IX donnant les Décrétales*. Or, Grégoire IX n'a été qu'un prétexte à représenter Jules II entouré de ses cardinaux de prédilection, dans le Vatican de Bramante. C'est le premier des trois grands portraits apologétiques que Raphaël allait lui consacrer.

Portrait de Jules II. — Jules II, en grand costume pontifical, est assis sur un trône élevé de deux marches. De la main gauche tendue en avant il remet les Décrétales à l'avocat consistorial agenouillé devant lui, et de la main droite il le bénit. Toute cette figure est calme et quasi religieuse, avec quelque chose aussi de triste et de presque affaissé. Naguère Jules II, sur ses médailles, avait un reste de jeunesse qui faisait illusion sur la réalité; le voilà qui paraît tout à coup plus âgé que son âge. La mort, dans l'espace d'un an, a livré deux assauts à cette redoutable nature, et, si elle n'a pu vaincre, elle a certainement fait brèche. C'est bien réellement un vieillard que Raphaël aura pour modèle désormais. La tête semble s'incliner sous le poids de la tiare, chef-d'œuvre de Caradosso[1]; et le bonnet de velours

1. M. Eug. Piot qui, nous l'avons dit, a étudié avec tant de bonheur l'œuvre de Caradosso, a découvert, dans un livre de linguistique orientale (*Introductio ad chaldaicam linguam, syriacam, atque armenicam et decem alias linguas, etc.* Theseo Ambrosio ex comitibus Albonensis, etc. Pavie, 1539, in-4°), les détails suivants sur la tiare qu'Ambrogio Foppa (Caradosso) avait exécutée pour Jules II : « Ce fut Caradosso qui composa pour Jules II la triple mitre ou couronne pontificale, appelée aussi par d'autres trirègne ou trône, qui coûta un prix extravagant. L'artiste avait disposé tout autour des rangées de pierres précieuses d'un éclat extraordinaire, distribuées avec tant d'ordre et en telle abondance que, s'il est permis de comparer les choses divines aux choses humaines, je dirais que ce n'est pas autrement que se présente la voûte céleste lorsqu'elle resplendit de planètes et d'étoiles. Caradosso se surpassa lui-même dans cet ouvrage, et surpassa tous les orfèvres de son temps. » « La grande tiare de Jules II, ajoute M. Piot, était surmontée d'une magnifique émeraude du poids de quatre cent quatre carats et demi, qui ser-

rouge doublé de fourrure, qui protège le crâne dénudé sous la triple couronne, montre combien de précautions sont maintenant nécessaires. On aperçoit des rides profondes dans la partie du front que ne couvre pas la double coiffure, ainsi que dans la portion des joues que la barbe n'a point envahie. Les yeux ne se sont pas éteints, mais le regard n'a plus l'éclat dont il brillait récemment encore. La bouche aussi a pris un caractère de bienveillance un peu mélancolique qu'on ne lui avait jamais vu sur les médailles d'avant 1510. L'ensemble du visage, enfin, a perdu son caractère de provocation belliqueuse pour prendre une expression presque monacale. Le corps, en même temps, s'est alourdi et comme ramassé. La chasuble, étincelante d'or et de pierreries, est devenue trop pesante aux épaules qui se voûtent et se courbent[1]. La maladie

vait de base à la petite croix placée au sommet. Elle a été détruite à la fin du XVIIIe siècle, sous le pontificat de Pie VI, sous le beau prétexte de la refaire d'une forme plus élégante; c'est du moins ce que nous apprend Pio Naldi dans son traité *Delle gemme* (1791), où la grande émeraude est gravée parmi les pierres les plus remarquables. » (*Le Cabinet de l'Amateur,* par M. Eug. Piot, 3e année, nouvelle série, nos 29 et 30, 1863, p. 40 et 41.)

1. La chape ou chasuble brodée d'or, avec les branches de chêne enlacées des della Rovere, est posée sur une longue robe de laine blanche, attachée à la taille par une riche cordelière. Cette robe traîne sur la première marche du trône et couvre les pieds du pontife. Au bouton de chape, qui retient ce lourd et somptueux vêtement sur la poitrine du pape, est également attaché le nom du plus grand orfèvre de la Renaissance italienne. Nous empruntons encore au savant travail de M. Eug. Piot sur Caradosso la description que

marque de son empreinte ce corps robuste qui, tout en fléchissant, n'est pas vaincu sans retour.

Michelet, en parlant du Jules II de la *Ligue de Cambrai*, dit : « C'était un homme âgé et qui semblait octogénaire, très ridé, très courbé. » L'ingénieux histo-

Theseo Ambrosio donne de ce bijoux fameux : « Caradosso mit en œuvre pour Jules II, pontife vraiment souverain, un diamant qui avait été acheté vingt-deux mille cinq cents monnaies d'or, et l'enchâssa dans des lames d'or et d'argent qui, par le moyen de la ciselure et d'autres procédés ingénieux, formaient, s'il m'en souvient bien, les quatre docteurs de l'Église, de façon que l'on distinguait, je pourrais dire, jusqu'à la couleur de leurs vêtements. Cet ouvrage fut tenu pour une merveille, et, en effet, l'artiste avait su fixer ce diamant avec tant d'art et de symétrie entre les lames, au moyen de fils d'or délicats, que, lorsque le pontife célébrait la messe revêtu de ses habits pontificaux, ce fermoir, qui retenait les deux pans de la chasuble sur la poitrine de Sa Sainteté, avec son gros diamant de forme pyramidale, je crois, placé au centre, avait l'éclat d'un astre au milieu du ciel et éblouissait de ses feux les yeux des assistants. » Vannuccio Biringuccio, dans sa *Pyrotechnia* (1540), parle de ce diamant et le place au second rang, comme importance, après celui de l'empereur Soliman; il était, dit-il, un peu moins gros que la moitié d'une noix. « Le bouton de chape fait pour Jules II, ajoute M. Piot, n'a pas dû survivre longtemps à sa tiare. Après le traité de Campo-Formio, en 1797, toute l'orfèvrerie du Vatican fut fondue pour aider à payer la contribution de guerre, mise à la charge du gouvernement pontifical, et l'œuvre de Caradosso a partagé le sort d'un autre bouton de chape célèbre, fait par Benvenuto Cellini pour Clément VII, et détruit dans cette circonstance. Nous avons entendu raconter tous les détails de cette triste exécution, où beaucoup d'autres merveilles furent anéanties, par le dernier orfèvre du Vatican, M. Spagna. Il avait conservé une vive impression de ce massacre auquel, très jeune, il avait assisté en qualité d'ouvrier. » (*Le Cabinet de l'Amateur,* 3e année, nouvelle série, nos 29 et 30, p. 43 et 45.)

rien s'est trompé de date. Il a négligé de demander aux médailles ce qu'avait été Jules II de 1503 à 1510 et il a pris le pape de 1511 pour celui de 1508; mais on ne peut mieux rendre, et d'un trait plus rapide, l'impression que laisse le portrait peint à fresque par Raphaël dans la *Chambre de la Signature*. Dans ce portrait au regard fatigué et aux traits affaissés, on ne reconnaît presque plus le pape des médailles, le Jules II de Caradosso. Tant il est vrai qu'à quelques années de distance nous ne nous ressemblons plus à nous-même. Il suffit d'un coup de vent pour mutiler le plus puissant des chênes, et d'un coup de fièvre pour abattre le plus vigoureux des hommes.

Parmi les cardinaux qui entourent le pape, Vasari nomme Jean de Médicis, qui sera Léon X, Antonio del Monte, ainsi que le cardinal Alexandre Farnèse, qui sera Paul III, et il parle en outre d'autres portraits dont il ne dit pas les noms : *Giovanni cardinale de' Medici assistente, che fu papa Leone, Antonio cardinale di Monte, e Alessandro Farnese cardinale, che fu poi papa Paolo III, con altri ritratti*[1]. Pour Jean de Médicis, point d'erreur possible; il sera pape bientôt, et son portrait, dès cette époque, est dans la mémoire de tous. Vasari, d'ailleurs, le désigne comme assistant Jules II, c'est-à-dire comme lui rendant un service personnel et particulier. Or, ce service qui consiste à soulever un des pans de la chape pontificale, ils sont

1. Vasari, t. VIII, p. 20.

deux à le rendre, l'un à la droite du souverain pontife et l'autre à sa gauche. Celui de droite est Jean de Médicis, on le reconnaît sans hésitation ; quel est celui de gauche? Vasari ne le dit pas explicitement, et l'histoire de l'art n'a fait aucun effort jusqu'ici pour sortir de cette indétermination. Bellori, Montagnani et Passavant ont indiqué vaguement Antonio del Monte. Est-ce parce que Vasari le nomme tout de suite après Jean de Médicis? Probablement. Mais ne pourrait-on dire qu'en les nommant ainsi Vasari a voulu marquer que Raphaël les avait de très près rapprochés l'un de l'autre? Ce serait alors derrière le cardinal de Médicis qu'il faudrait chercher le cardinal del Monte. Sont-ce là des raisons? Ce ne sont pas même des probabilités. Pour résoudre le problème, il faut en déterminer et en coordonner les véritables termes. Ayant à décider entre trois personnages qui se trouvent dans un tableau où tout est disposé d'après une immuable hiérarchie, demandons-nous d'abord quelle est la place qu'assigne à chacun d'eux le droit de préséance. En 1511, Jean de Médicis était cardinal depuis vingt-trois ans, Alexandre Farnèse depuis dix-huit ans, Antonio del Monte depuis quelques mois seulement[1]. Dès lors, Jean de Médicis prenant la première place, c'est-à-dire la droite du pape, c'est Alexandre Farnèse qui devra

1. Jean de Médicis avait été nommé cardinal le 9 octobre 1488, à l'âge de treize ans, avec le titre de Santa-Maria-in-Domnica. Alexandre Farnèse avait été nommé en 1493, et Antonio del Monte en 1511.

paraître à la seconde place, c'est-à-dire à la gauche du pontife, tandis qu'Antonio del Monte sera relégué au troisième rang, c'est-à-dire derrière le cardinal Jean. La position de ces trois personnages ainsi établie *a priori*, nous interrogerons l'iconographie. Si elle confirme pour chacun d'eux les inductions préalablement fournies par les convenances historiques, la preuve sera faite, la vérité sera mise en évidence, sans qu'aucun doute puisse s'élever désormais [1].

PORTRAIT DU CARDINAL ALEXANDRE FARNÈSE. — A la gauche de Jules II, et soulevant de la main droite la chape pontificale [2], est le cardinal Alexandre Farnèse. Le cardinal de Médicis a le pas sur lui, mais il a droit de préséance sur le cardinal del Monte.

Les Farnèse, d'origine toscane, étaient alliés aux plus puissantes familles de l'Italie. Dès la fin du XIIIe siècle, les mères de leurs fils sont des Salimbene, des Corbara, des Monaldescha, des Anguillara, des Colonna, des Orsini [3]. Alexandre Farnèse eut pour

1. Le portrait du cardinal Jean de Médicis devrait nous occuper le premier, si le plan de ce travail ne nous forçait à le réserver pour l'iconographie de Léon X (voir le tome II du présent ouvrage).

2. De manière à dégager la main gauche du pape, qui tient les Décrétales. Quant à la main gauche du cardinal Farnèse, elle disparaît sous les plis de la robe.

3. On pense que les Farnèse ont tiré leur nom de leur château de Farneto, près d'Orvieto. De Farneto on aurait fait Farnèse. Ranuce Farnèse Ier combattit pour l'Église au XIIIe siècle, lui soumit

mère une Gaetani. Il naquit à Rome[1] le 28 février 1468, et Pomponius Lœtus fut un de ses maîtres. Innocent VIII le nomma protonotaire apostolique, et, le 21 août 1493, Alexandre VI lui donna le cardinalat[2], avec le titre des Saints-Cosme-et-Damien[3]. Alexandre Farnèse savait à quel prix sa sœur Julie lui avait acheté cette haute dignité ecclésiastique, et il n'en rougissait pas. Il avait vingt-cinq ans, menait joyeuse vie, comptait plusieurs bâtards, et était si bien connu dans Rome, que le peuple le surnomma tout aussitôt « le cardinal de la jupe ». On ne se doutait pas alors que *le cardinal de la jupe* serait, cinquante-deux ans plus tard, le pape du concile de Trente. Quant à Mme Julie, les satiriques l'appelaient « la fiancée de Jésus-Christ, » et l'Infessura, en énumérant les invités au repas de

plusieurs villes et fut tué en 1288. Ranuce II et Nicolas, fils de Ranuce Ier, tinrent pour Rome aussi, et portèrent également les armes pour Charles d'Anjou. Ranuce III, seigneur de Montalto, fut général des troupes florentines; il eut, de Pontafilea Salimbeni (de Sienne), Pierre Farnèse, qui défendit Sienne en 1386. Ranuce IV, fils de Pierre Farnèse, fut généralissime des troupes de l'Église sous Eugène IV, qui lui donna la Rose d'or; il épousa Agnès Monaldescha, dont il eut Pierre-Louis Farnèse. Ce dernier eut pour femme Giovanella Gaetani, et pour enfants Alexandre et Julie Farnèse.

1. D'autres disent à Canino.

2. Il y eut contre cette nomination une vive opposition de la part du Sacré Collège. Le cardinal Julien della Rovere fut à la tête de cette opposition, et le roi Ferdinand de Naples offrit de mettre une armée à la disposition des cardinaux opposants. — Alexandre VI avait antérieurement nommé Alexandre Farnèse trésorier apostolique.

3. Alexandre Farnèse prit ensuite le titre de Sant' Eustacchio.

noces de Lucrèce Borgia, la nomme sans plus de façon « la concubine du pape ». Les Farnèse virent tout simplement en elle un instrument de fortune. Grâce à elle, en effet, ils acquirent assez de puissance pour avoir un jour dans leur famille un pape[1] et pour prendre rang parmi les maisons souveraines de la Péninsule[2]. Cela nous révolte, mais ne répugnait pas de la même manière aux contemporains de Jules II. En 1492, Julie Farnèse met au monde une fille du nom de Laure, qui devient aussitôt l'objet des plus ardentes convoitises. Il faut lire, dans la correspondance de Pucci, les projets d'avenir que, dès l'année suivante, Alexandre Farnèse fonde sur cette enfant, et avec quelle complaisance il se fait dire et répéter par ses courtisans qu'elle est bien réellement la fille du pape. « Elle est fille du pape, nièce du cardinal, et fille putative du seigneur Orsini[3], à qui notre seigneur donnera encore trois ou quatre châteaux près de Bassanello[4]. » En 1493, Alexandre Farnèse veut la fiancer

1. Alexandre Farnèse devint pape en 1534, et prit le nom de Paul III.

2. Ce fut Paul III qui fonda la principauté de Parme et Plaisance pour Pierre-Louis Farnèse, l'aîné des fils naturels qu'il avait eus avant sa promotion au cardinalat.

3. Giulio Orsini, duc de Bracciano, était l'époux de Julie Farnèse et vivait dans son château de Bassanello plutôt qu'à Rome, où il eût été un gênant témoin de sa honte.

4. Cette lettre était écrite par Lorenzo Pucci à son frère Giannozzo, le 23 décembre 1493, pour être communiquée à Alexandre Farnèse.

avec Astorre Manfredi de Faenza[1]; mais Julie ne l'entend pas ainsi, et en 1499 elle dispose de sa fille en faveur de Frédéric, fils de Raimondo Farnèse. La fiancée avait sept ans, le fiancé en avait douze[2]. Il ne fallait pas qu'elle sortît de la famille. Elle en devait sortir un jour, cependant, et rétablir alors par son mariage la fortune un moment ébranlée de tous les siens.

Alexandre VI meurt, et les Farnèse voient croûler l'échafaudage qu'ils avaient dressé en vue de leur ambition. Mais, presque aussitôt, Jules II le relève de ses propres mains, en mariant son neveu Nicolas della Rovere à la fille unique de Julie Farnèse, à cette Laure Orsini, fille d'Alexandre VI et sœur naturelle de Lucrèce Borgia. Jules II, pour reconstituer les États de l'Église, avait besoin de se concilier les grandes familles de Rome. Cette union scellait l'alliance qu'il voulait contracter avec les Farnèse et avec les Orsini[3]. Elle était aussi le gage de sa réconciliation avec les Borgia. Tout en les accablant de sa haine tant qu'il avait vu en eux des rivaux, il avait, comme Machiavel, admiré leur puissance, applaudi à leur initiative, et, dès qu'il ne

1. Astorre Manfredi étant déjà fiancé à la fille de Pierre de Médicis, Alexandre Farnèse chargea Lorenzo Pucci de rompre cet engagement.

2. Acte authentique de ces fiançailles fut dressé le 2 avril 1499.

3. L'année suivante, Jules II maria sa fille naturelle Felice à Giangiordano Orsini, seigneur de Bracciano, et donna pour femme à Marc-Antonio Colonna sa nièce Lucrezia Gaza della Rovere, sœur de Niccolà.

les craignit plus, il n'hésita pas à se rapprocher d'eux. Le mariage fut célébré au Vatican, au mois de novembre 1505, en présence du pape, de Julie Farnèse et du cardinal Alexandre, qui reçut, comme cadeau de noces, deux évêchés. Jules II notifia officiellement à Lucrèce Borgia cet événement, qui fut le plus grand triomphe de la vie romanesque de Julie. L'ancienne maîtresse d'Alexandre VI voyait Jules II lui-même plier devant elle. Elle était sortie naguère du Vatican, courbée sous le poids de la honte; elle y rentrait le front haut, pour unir la fille qu'elle avait eue d'un pape avec le neveu d'un autre pape, et recevoir ainsi l'absolution officielle de tout son passé. Elle était encore très belle, avait à peine trente ans, et fut dès lors proclamée « l'illustre et noble dame Julie des Farnèse[1]. » A partir de cette époque, on voit le cardinal Alexandre Farnèse attaché de très près à la personne de Jules II, faisant montre en toute occasion de son dévouement aux della Rovere, et recevant en

1. Julie Farnèse mourut le 23 mars 1524. Marco Foscari, ambassadeur de Venise à Rome, informe alors la Seigneurie que « la sœur du cardinal Farnèse, Mme Julie, autrefois maîtresse du pape Alexandre, vient de mourir ». — Une Vierge, peinte par Pinturicchio dans les appartements Borgia, au Vatican, passe pour être le portrait de Julie Farnèse. Une tradition romaine affirme également que la figure de la Justice du tombeau de Paul III, dans la basilique vaticane, représente Julie Farnèse elle-même; tandis que la figure de la Sagesse, qui décore le même tombeau, serait Giovanella Gaetani, mère de Paul III (Alexandre Farnèse) et de Julie Farnèse. Il serait téméraire de donner créance à de pareils dires.

échange de riches bénéfices et de productifs évêchés[1]. Rien donc de plus naturel que de le voir, dans la fresque de Raphaël, à la gauche du pape et attentif à lui rendre les moindres soins.

Quoique l'identité du cardinal Farnèse ne puisse être directement établie dans la fresque vaticane, la preuve peut être faite par induction d'abord, par élimination ensuite, et ne laisser prise, par conséquent, à aucun doute.

Alexandre Farnèse se montre de trois quarts à gauche. Les cheveux, coupés en couronne autour de la tonsure, tombent sur le front et sur les oreilles, qu'ils recouvrent à moitié. Les yeux, qui sont clairs et lumineux, se lèvent vers le pape avec admiration, presque avec ferveur. Le nez est fin, assez allongé et régulièrement dessiné. La bouche n'est point grande et les lèvres sont minces. Le menton n'a rien encore de trop saillant, mais on sent qu'il pourra le devenir dès que les dents feront défaut. Les joues, soigneusement rasées, sont plutôt maigres que grasses. L'expression du visage est spirituelle et fine. Les traits, dans leur régularité, n'ont rien de froid ni de banal. L'ensemble de la figure a grand air. Les draperies sont opulentes sans ostentation, nobles avec simplicité. Les cardinaux contemporains de Jules II se drapaient dans leur pourpre comme les sénateurs du siècle d'Au-

1. En 1509, Alexandre Farnèse reçut l'évêché de Parme. Il allait recevoir, en 1512, l'évêché de Solmona. Quand il devint doyen du Sacré Collège, il était possesseur de sept évêchés.

guste dans leurs toges. En 1511, Alexandre Farnèse avait quarante-trois ans, et le personnage représenté par Raphaël, à la gauche du pape, répond parfaitement à cet âge.

Nous ne pouvons malheureusement confronter ce portrait avec aucun autre portrait du même personnage, datant à peu près de la même époque. Si les portraits du pape Paul III sont nombreux[1], ceux du cardinal Farnèse font complètement défaut. Or Paul III appartient à l'année 1534, et, de 1511 à 1534, vingt-trois ans ont accumulé sur la figure du brillant cardinal les déformations et les rides. Le visage du cardinal était rasé de frais, celui du pape disparaît en partie sous une longue barbe blanche; la bouche, dépourvue de dents, a perdu sa forme et s'est retirée; le nez, déjà mince en 1511, s'est comme aiguisé, tombe vers le menton, qui s'est porté en avant; les joues se sont amaigries et creusées; l'œil seul, resté vif et brillant, concentre avec un éclat particulier tout ce que l'âge

1. Les médailles de Paul III sont en grand nombre. — La statue du Capitole est une de ces œuvres apologétiques où la flatterie a une trop large part pour que la vérité puisse y trouver peut-être suffisamment son compte. Il en est de même de la statue qui se trouve sur le mausolée du pape, à Saint-Pierre de Rome. — Dans le tableau du Titien, au musée Bourbon (à Naples), où Paul III est assis entre Alexandre et Ottavio Farnèse, la ressemblance semble serrée de très près. Il en est de même dans le portrait de la galerie du Belvédère, à Vienne. — Quant aux deux portraits du cardinal Alexandre Farnèse et du pape Paul III qui se trouvent en regard l'un de l'autre dans la mosaïque de Santa-Maria-Scala-Cœli, ils sont de pure fantaisie.

a laissé dans cette tête de force et de flamme. Eh bien, malgré de si profondes altérations, on peut, dans les portraits de 1534, retrouver les portraits de 1511. Il y a, en effet, certains caractères de nature et de conformation native qui ne sauraient gravement changer. Si la boîte du crâne est petite chez l'homme de quarante-trois ans, elle ne deviendra pas puissante chez le vieillard de soixante-six ans. L'ossature du visage également ne se modifiera guère; et il en sera de même de la forme initiale de chacun des traits. Une bouche petite ne devient pas grande, des lèvres épaisses ne deviennent pas minces, etc. Or, les mêmes caractères pittoresques et les mêmes traits essentiels se retrouvent dans les portraits de Paul III et dans le portrait qui nous occupe. Titien[1], après 1534, ne contredit en rien ce que Raphaël affirme en 1511, et les médailles du pape Paul III confirment avec autorité ce qu'avance le Sanzio pour le cardinal Farnèse. L'identité d'Alexandre Farnèse, dans la fresque de la *Signature*, est donc suffisamment établie. Elle le sera plus encore quand nous connaîtrons Antonio del Monte, et que nous constaterons l'impossibilité absolue d'adapter à ce personnage aucun des traits de Paul III.

Portrait du cardinal Antonio del Monte. — Le cardinal Antonio del Monte était originaire de Monte-Sansavino, dans la province d'Arezzo. Son grand-père,

1. Voir les portraits de Paul III par Titien au musée Bourbon, à Naples, et dans la galerie du Belvédère, à Vienne.

qui s'appelait comme lui Antonio, était fils de Pietro Giochi. De cet Antonio Giochi naquit Fabiano, fameux jurisconsulte, auquel on donna le nom de sa ville natale. Dès lors, les Giochi disparurent pour faire place aux del Monte. Fabiano del Monte, à qui la ville d'Arezzo décerna des honneurs publics[1], laissa six enfants : Margherita, Vincenzo, Caterina, Andreina, Pierpaolo et Antonio[2]. L'aîné des fils, Vincenzo[3], eut pour fils à son tour Giammaria, qui devint pape sous le nom de Jules III[4]; le dernier, Antonio, né à San-Savino en 1461, fut Antonio del Monte. Antonio comprit tout de suite que l'Église seule pouvait le conduire très vite et le porter très haut[5]. Attaché d'abord à la paroisse de Sant' Angelo in Vado, il fut successivement évêque d'Arezzo[6], recteur de Sainte-Agnès[7] et de San Luciano[8], attaché au tribunal de Rote à Rome, évêque de Città di Castello et archevêque de Siponto[9]. En

1. Fabiano del Monte avait été auditeur de Rote à Città di Castello, podestat à Urbin et avocat consistorial à Rome.

2. Fabiano del Monte avait eu pour femme Jacopa di Gaspare. Il mourut à l'âge de soixante-dix-sept ans, le 1er juin 1498.

3. Marié à Cristofora Saracini, de Sienne.

4. Giammaria del Monte fut élu pape le 7 février 1550, après soixante-dix jours de conclave.

5. Antonio avait dû suivre la carrière de son père et s'y était préparé par de fortes études, mais il l'abandonna presque aussitôt.

6. En 1490.

7. Dans la même ville d'Arezzo, en 1495.

8. Sur le territoire de Monte-Sansavino, en 1496.

9. Dans cette ville de Siponto, il construisit l'église de Sainte-Marie, que termina son neveu Jules III.

1506 il accompagne Jules II en qualité de commissaire apostolique dans l'expédition contre Bologne, et, au retour de cette campagne, il est nommé auditeur de la chambre apostolique. Mais il était de ceux dont la conscience ne marchande pas avec le devoir. A la fin de 1510, il refuse de se déshonorer en rendant un jugement de complaisance en faveur du pape, et il n'a que le temps de se réfugier à Naples pour se dérober à la fureur du maître. Presque aussitôt, cependant, Jules II, revenu au sentiment de la justice, le rappelle et le fait cardinal sous le titre de San Vitale (10 mars 1511). C'est donc un prince de l'Église de fraîche date que Raphaël introduisit dans sa fresque.

Le cardinal del Monte, en 1511, avait cinquante ans, et le personnage placé derrière le cardinal de Médicis a bien, en effet, ce même âge. Une aumusse rouge drape le torse de ses plis opulents ; elle est jetée par-dessus le rochet blanc qui descend jusqu'à mi-jambes, pour laisser paraître ensuite la soutane noire, qui tombe jusqu'à terre. La main droite, ramenée vers le milieu du corps, paraît seule. La tête, coiffée de la barrette rouge, se montre de profil à droite. Le front est large et la boîte du crâne est vaste. L'œil, grand et en partie couvert par les larges paupières, se pose avec une calme et honnête franchise sur tout ce qu'il regarde. Le nez a quelque chose de large et de massif. La bouche est grande et les lèvres sont fortes : la parole doit en sortir grave et mesurée. Les joues, complètement rasées, sont solidement charpentées. Rien

de délicat dans ce visage, dont la nature semble avoir pris soin d'accentuer et de souligner tous les traits, comme pour éviter qu'on le confondît avec aucun autre. Il est impossible de se méprendre. Entre Antonio del Monte et Alexandre Farnèse, il n'y a pas la moindre analogie pittoresque, pas la moindre communauté de physionomie ni de caractère. Dans Antonio del Monte tout contredit les portraits de Paul III; dans Alexandre Farnèse tout les confirme. Il est d'ailleurs inutile de nous attarder encore à de lointaines ressemblances, la preuve matérielle pouvant être faite directement. Une médaille d'Antonio del Monte, gravée dans le *Museum Mazzuchellianum*[1], représente ce personnage au moment où il vient d'échanger son titre de Saint-Vitale contre celui de Sainte-Praxède, c'est-à-dire en 1512, et cette médaille est tout à fait conforme au portrait de Raphaël. La tête, de profil à gauche, est coiffée de la barrette, et, de cette barrette, les cheveux tombent sur les tempes et jusque sur l'oreille comme dans le portrait du Vatican. L'œil aussi est grand et largement drapé par les paupières. Le nez est également fort et proéminent. La bouche, large et tombante, reproduit le même dessin particulier que nous signalions tout à l'heure. On retrouve les mêmes joues aux fortes armatures, la même conformation de la face et la même puissance du crâne. Enfin, à côté de ces marques particulières et distinctives de ressemblance,

1. *Museum Mazzuchellianum,* tomo I, tab. XXXXV, 1.

on reconnaît le même caractère et la même expression, la même gravité, le même calme intérieur, le même dédain des choses du dehors. On lit comme exergue au droit de cette médaille : ANTONIVS DE MONTE . S . R . E . PRE . C . S . P. (*cardinalis Sànctæ Praxedis*). Au revers sont les armes des del Monte : un aigle tenant une couronne dans la serre de sa patté gauche, et posant de sa patte droite sur trois monts superposés, avec cette devise : EC. LI. ASSER. ACERR. S. S. Q. HOS. PERP. (*ecclesiæ libertatis assertor acerrimus, sectarumque hostis perpetuus*[1]).

Antonio del Monte fut le constant ennemi des factions et le très ardent défenseur des libertés de l'Église. C'est une de ces figures respectables qui forcent à croire que, même dans les temps les plus troublés par la violence, il y a dans l'homme quelque chose de supérieur à l'humanité. Sur le caractère pittoresque d'un pareil homme, autant que sur son caractère moral, on est heureux de n'avoir aucun doute. Le cardinal del Monte était écouté de Jules II et savait lui tenir tête à l'occasion. Ce fut lui qui conseilla au pape le concile de Latran, pour parer le coup qu'allait porter à la pa-

1. M. Léopold Fabri acheta à Rome, en 1845, à la vente du cardinal Fesch, un portrait que l'on a attribué à Raphaël et que l'on a baptisé du nom d'Antonio del Monte; mais ce portrait n'est pas de Raphaël et ne représente pas Antonio del Monte. Il ne ressemble en rien ni à la figure de la fresque de la *Signature,* ni à la médaille gravée dans le *Museum Mazzuchellianum.* En dehors de cette fresque et de cette médaille, nous ne connaissons pas de portrait authentique d'Antonio del Monte.

pauté le concile de Pise[1]. Au moment où Raphaël peignait son portrait à côté du portrait de Jules II, un long et brillant avenir allait s'ouvrir encore devant lui. On le retrouve légat dans l'Ombrie en 1512 et camerlingue en 1514. Pour lui, les évêchés et les bénéfices s'accumulent en même temps : il est évêque de Civitate en 1517, de Frascati en 1523, de Palestrine et de Sabine en 1525, de Porto et de S. Rufina en 1526, d'Alatri en 1528, de Rimini et de Cujazzo en 1529. Clément VII, en fuyant Rome après le sac de 1527, lui confie le gouvernement de la ville, et il le lui remet également en 1533, quand il se rend à Marseille pour la célébration du mariage de Catherine de Médicis avec Henri, second fils du roi François Ier... Le 20 septembre de cette année 1533, Antonio del Monte mourut à Rome à l'âge de soixante-douze ans, et fut enterré à Saint-Pierre-in-Montorio, où l'on voit son tombeau à côté de celui de son frère Vincenzo[2]. Il avait aimé les arts, et Sangallo, son architecte de prédilection, lui avait construit

1. Antonio del Monte écrivit l'histoire du concile de Latran : *Acta Lateranensis generalis concilii.*

2. La statue d'Antonio del Monte, à moitié couchée sur cette tombe, est une œuvre de fantaisie qui touche à la décadence. La statue de Vincenzo, frère aîné d'Antonio et père de Jules III, dénote les mêmes défaillances de style. — Le tombeau de Fabiano del Monte, père d'Antonio et de Vincenzo, se trouve dans la cathédrale de Montesansavino et présente toutes les qualités exquises des sculptures de la fin du xve siècle. L'illustre jurisconsulte, endormi paisiblement sur sa tombe, a le calme de l'éternel repos et le sentiment d'une vie meilleure que la vie réelle.

un palais à Montesansavino, un autre à Montepulciano et un troisième à Rome, à l'angle de la place Navone. Ce dernier palais passa aux Orsini; il devint ensuite la propriété du prince Caracciolo, et fut acquis enfin par le duc Onesti Braschi, neveu du pape Pie VI, qui eut la barbarie de le faire détruire pour y substituer l'étrange construction que l'on voit aujourd'hui.

Il semble qu'en parlant avec tant de complaisance des portraits d'Alexandre Farnèse et d'Antonio del Monte, nous nous éloignions des portraits de Jules II. Il n'en est rien cependant. Les figures groupées autour du pape sont comme un entourage destiné à rehausser l'éclat de la souveraine puissance. Ces portraits, quelque intéressants qu'ils soient pour l'histoire et pour l'art, ne sont que des portraits complémentaires du portrait principal. Ils font partie de ce portrait, et ne pourraient en être détachés sans en diminuer de beaucoup l'importance... C'est à ce titre qu'il faudrait étudier aussi le prélat qui se trouve à la gauche d'Antonio del Monte, de même que l'avocat consistorial agenouillé devant le pape, et les trois autres juristes relégués au second plan du côté droit de la fresque. Vasari dit expressément que ce sont aussi des portraits. Pourquoi ne donne-t-il pas leurs noms? Il y a là huit figures, qui, tout en gardant leur valeur personnelle et leur physionomie propre, s'effacent devant la figure du souverain pontife et en font admirablement comprendre la grandeur.

En présence de ce tableau, qu'on peut appeler le premier des portraits en action de Jules II, on se rappelle involontairement la peinture analogue, mais si complètement dissemblable d'esprit et de caractère, qui a servi d'introduction à cette étude. Sixte IV, entouré de ses neveux, conférait à Platina les insignes de préfet de la bibliothèque Vaticane; Jules II, maintenant, entouré des familiers de sa maison, se substitue à Grégoire IX et remet les Décrétales à l'avocat consistorial. Ce sont, de part et d'autre, les mêmes éléments pittoresques; mais quelle différence dans la manière de les mettre en œuvre! En trente-cinq ans, quels progrès l'art n'a-t-il pas accomplis! Ou plutôt, par quel choc soudain ne vient-il pas d'être transformé! Le portrait n'était naguère que la transcription littérale du modèle vivant, le voilà qui en est devenu l'interprétation grandiose. Entre les mains des *quattrocentristi*, il était tellement prolixe de détails accidentels, qu'on ne le pouvait introduire dans l'histoire sans faire injure au sens commun; sous le pinceau de Raphaël, il ne conserve que les lignes principales, ne reproduit que les qualités maîtresses, devient en quelque sorte plus vrai que la réalité même, capable en même temps d'exprimer des idées générales. Les six portraits de Melozzo da Forli, découpés séparément et placés les uns à côté des autres sans qu'il y ait entre eux d'intimité pittoresque et de cohésion, semblent mal à l'aise dans le vaste cadre que le peintre leur avait taillé à sa guise. Les neuf portraits du Sanzio se

meuvent et respirent avec aisance dans l'étroit et ingrat espace qui leur est imposé. C'est que l'art de la composition, naguère en train de naître avec Melozzo, touche avec Raphaël à la perfection. Les lignes architectoniques du fond, ce palais où l'élégance le dispute à la simplicité, cette abside dont la voûte à caissons couronne la figure du pape, ces lambris de marbre décorés de pilastres corinthiens sur lesquels se détachent les figures secondaires, contribuent aussi pour leur part à donner de la grandeur à ce portrait historique de Jules II. On dirait que, sous le charme d'une harmonie supérieure, l'étroite muraille se recule, de manière à faire large place à la majesté pontificale.

IV

PORTRAIT DE JULES II ET DES PERSONNAGES DE SA SUITE DANS LA FRESQUE D'HÉLIODORE CHASSÉ DU TEMPLE.

Substituer Jules II à Grégoire IX, faire ainsi du belliqueux pontife la personnification vivante du droit canonique, c'était pousser loin déjà la flatterie. Cependant, deux autres portraits plus apologétiques encore devaient être peints par Raphaël dans la *Chambre d'Héliodore*. Avant de regarder ces portraits, reprenons terre un moment dans le domaine des faits et voyons ce qu'était l'Italie au commencement de 1512.

Le flot de l'invasion, tantôt descendant vers Rome et tantôt remontant vers la Lombardie, renverse et dévaste tout devant lui. Le pape vient de liguer l'Espagne, l'Angleterre, l'Autriche et Venise contre la France, qui lance sur l'Italie une armée toute neuve, commandée par un général de vingt-trois ans. Gaston de Foix, qui n'avait rien à attendre que de sa vaillance, fond sur Bologne, assiégée par les pontificaux et les Espagnols, et y entre en libérateur[1]. Avec la même rapidité, il s'élance contre Brescia, qui venait de se déclarer pour les confédérés, la prend d'assaut et la livre au pillage[2]. Vingt ans auparavant, Savonarole avait dit : « Vous verrez cette ville inondée de sang. » Le 19 février 1512, cette prophétie fut réalisée. Mais ces actes de bravoure sanguinaire ne suffisaient pas. A la France menacée de toutes parts[3] il fallait une grande bataille gagnée, et Gaston de Foix reçoit ordre de combattre et de vaincre à l'instant. Le jour de Pâques (15 avril 1512), il se jette entre les Espagnols, retranchés dans un camp formidable derrière le Ronco, et Ravenne, vigoureusement défendue par les Colonna. La bataille s'engage et la France remporte la victoire ; mais, à la fin de cette mémorable journée, Gaston de Foix, qui en avait été le héros, trouve la mort dans un

1. Le 17 janvier 1512.

2. Gaston de Foix et Bayard rivalisèrent de bravoure personnelle à l'assaut de cette ville.

3. Henri VIII, que Jules II venait de gagner à la ligue, s'apprêtait à conquérir « son royaume de France ».

obscur combat d'arrière-garde. En deux mois, il avait pris dix villes et gagné trois batailles[1]; Fabrizio Colonna[2], Pescaire[3], Pietro Navarro[4], Jean de Médicis[5], étaient ses prisonniers, et le vice-roi Raymond de Cordoue n'avait échappé qu'à grand'peine[6]. Le dé-

1. Michelet, *Histoire de France,* t. VII, p. 178.

2. Fabrizio Colonna était le père de la célèbre Vittoria Colonna. On le citait parmi les meilleurs capitaines de son temps, et c'est à lui que Machiavel donne la parole dans ses *Dialogues sur l'art militaire des Romains.*

3. Pescaire était l'époux de Vittoria Colonna.

4. Pietro Navarro commandait les troupes espagnoles.

5. Le cardinal Jean de Médicis, qui fut plus tard Léon X, était légat du pape dans l'armée des confédérés.

6. Ce fut l'artillerie d'Alphonse d'Este qui décida du sort de cette journée, dont les héros furent fêtés ensuite à Ferrare. Le chevalier Bayard connut alors Lucrèce Borgia et fut ensorcelé par elle. « La bonne duchesse, qui estoit une perle en ce monde, dit le biographe de Bayard, fit aux François un merveilleux accueil, et tous les jours leur faisoit festins et banquets à la mode Dytalie tant beaulx que merveilles. Rien ose dire que de son temps, ne devant, ne s'est point trouvé de plus triomphante princesse, car elle étoit belle, bonne, douce et courtoise à toutes gens, et rien n'est plus sûr que, quoique son mari fût un prince sage et vaillant, ladite dame lui a rendu de bons et grands services par sa gracieuseté. » (Le loyal serviteur, *Histoire du bon chevalier le seigneur de Bayard,* ch. XLIV.) Lucrèce était douée d'un fond de bonne humeur que possédait aussi son frère César et qui avait été un des traits fondamentaux du caractère d'Alexandre VI. Elle savait attirer et retenir près d'elle des hommes tels que Balthazar Castiglione, Arioste, Ottaviano Fregoso, Alde Manuce, Bembo, etc. Jules II, quoique brouillé avec Alphonse d'Este qu'il avait déclaré déchu de tous ses titres, ne cessa d'entretenir de bons rapports avec elle. François-Marie della Rovere, gendre d'Isabelle Gonzague, la plus intime amie de Lucrèce, lui avait rendu visite à Ferrare.

sarroi était au comble alors parmi les pontificaux. Pour compléter le désastre, le concile de Pise, qui s'était transporté à Milan depuis le 24 mars, venait de prononcer la déposition de Jules II. C'en était fait du pape, si Anne de Bretagne n'avait paralysé une fois de plus le bras de la France. Mais tandis que Rome, saisie de terreur, regardait du haut de ses remparts si elle ne voyait pas arriver toute une armée contre elle, cette armée déjà n'existait plus; elle avait reçu l'ordre de se disperser, et Jules II, qui s'était un moment enfui au château Saint-Ange et qui songeait à se réfugier dans Ostie, était remis en possession de Rome et presque de l'Italie. Aussitôt, les Vénitiens reprennent, pour le compte du pape, les places de la Romagne, sauf Bologne, qui reste encore un moment au pouvoir de la France. Les Espagnols, de leur côté, rendent à l'Église les grands fiefs de la campagne romaine, dont le roi d'Espagne se déclare le protecteur. Les Français sont jetés hors de la Péninsule, tandis que les Allemands et les Espagnols s'y installent et s'y fortifient, et l'Italie est plus que jamais perdue pour les Italiens. C'est alors, cependant, qu'on décerne à Jules II le titre de *Libérateur de l'Italie,* et que Raphaël est invité à introduire le portrait du pape dans la fresque d'*Héliodore chassé du Temple.*

PORTRAIT DE JULES II. — Jules II, porté par quatre *parafrenieri,* apparaît au premier plan, à la gauche de la fresque. Son corps est de trois quarts,

presque de face, et sa tête de profil à droite. Assis dans la *sella gestatoria*, les deux bras appuyés sur les bras du siège pontifical, il est vêtu d'une aube blanche et d'un camail rouge, doublé d'hermine et garni d'un capuchon. La tête est coiffée d'un chaud bonnet, rouge aussi, et doublé de fourrure également. Une longue barbe blanche couvre le bas du visage. Le front est majestueux, l'œil ardent, la bouche émue. Toute la figure a une fierté de pose et une fermeté de maintien qu'on pouvait craindre de ne revoir jamais après la maladie de 1511. Ce n'est plus là le pape des *Décrétales*. C'est un Jules II rajeuni par le succès, transporté tout à coup des régions de l'épreuve dans la sphère du triomphe. Le vieillard, courbé naguère sous le poids de l'âge et de la souffrance, se redresse et retrouve tout à coup sa fougue et sa force. Sans perdre aucune des apparences de la réalité et de la vie, il entre, vivant encore, dans le domaine de l'histoire, ou plutôt de l'apothéose, met le ciel avec lui, regarde d'un air superbe les spoliateurs du temple qu'il assimile à ses propres ennemis, et s'approprie une fois de plus la fière devise qu'il avait adoptée déjà après la prise de la Mirandole : CONTRA STIMVLVM NE CALCITRES. « Ne te révolte pas contre l'aiguillon divin, dit-il à Louis XII terrassé devant lui dans la personne d'Héliodore, et reconnais en moi l'incarnation de la domination universelle. » Jules II crut-il réellement que Dieu et les anges combattaient avec lui, de concert avec l'empereur d'Allemagne et le roi

d'Espagne, contre le roi de France? Il est possible. La démence du pouvoir absolu conduit l'homme aisément à de pareilles aberrations. Les Romains de 1512 eux-mêmes le crurent ou feignirent de le croire, et la présence du souverain pontife dans la fresque d'Héliodore atteste leur crédulité à cet égard. Quant à Raphaël, il avait dessiné déjà le carton de sa fresque à la fin de 1511 ou tout au commencement de 1512, et n'avait pas songé alors à faire entrer un pape du XVIe siècle dans le temple détruit par Titus. Mais quand le peuple, après les jours de terreur et d'imprécation, entonna les chants de triomphe, quand, du pape presque fugitif et quasi déposé qu'il conspuait en avril, il eut fait en mai un *libérateur*, l'artiste dut suivre l'entraînement général, au risque de nuire à l'unité pittoresque de son œuvre. Rien, d'ailleurs, par cet acte de complaisance, ne fut compromis dans la grandiose harmonie de son œuvre. Le peintre d'histoire sut conserver le pas sur le peintre de portraits, et, du vieillard épuisé qu'était Jules II, Raphaël fit l'imposante figure qui, sans cesser d'être vraie selon la nature, s'élève spontanément à la hauteur de la tragédie biblique.

Les quatre palefreniers qui portent le pape sont aussi des portraits. Deux d'entre eux seulement nous sont connus : Marc-Antoine Raimondi, de Bologne, et Jules Romain.

Portrait de Marc-Antoine Raimondi. — Marc-Antoine s'avance le premier, est le plus en vue, s'offre tout entier au regard du spectateur et se montre de face. C'est un homme dans la force de l'âge, grand, vigoureux, de tournure élégante, et qui paraît capable de jouer très convenablement un rôle dans une société éprise surtout de valeur personnelle et de beauté physique. De la main gauche, il porte le bras droit du brancard sur lequel est posée la *sella gestatoria*[1], et de la main droite il tient sa barrette[2]. Ses longs cheveux bruns, séparés au milieu de la tête, descendent de chaque côté des joues et tombent jusque sur les épaules. Le front est élevé, mais ne présente qu'un moyen développement. Les yeux sont grands et beaux, sans que leur regard ait rien qui vous captive. Le nez est droit, tombant un peu sur la bouche, qui est assez insignifiante d'expression. Une barbe peu fournie ombrage la lèvre supérieure, le menton et le bas des joues. Celles-ci sont plutôt maigres que grasses. La physionomie dans son ensemble est énergique. Le col, complètement découvert, porte la tête avec une certaine hauteur. Une chemise blanche finement plissée couvre le haut de la poitrine. Par-dessus cette chemise, une robe bordée de noir et ouverte en carré à la hauteur des pectoraux est attachée à la taille par une écharpe et descend jusqu'à mi-jambes. De larges manches à

1. Le bras droit du brancard pose sur l'épaule gauche de Marc-Antoine.

2. Cette main pend naturellement le long du corps.

crevés sont fixées à l'épaule et tombent jusque sur les mains. Les chausses s'engagent dans des souliers de velours noir, très découverts et attachés sur le cou-de-pied par de longs cordons. Par l'accent personnel, par l'élégance et par le goût particulier de l'ajustement, cette figure est bien un portrait; par la noblesse, par la simplicité, par un certain air de grandeur auquel elle atteint sans effort, elle se place avec dignité sur le terrain de la peinture d'histoire. Que ce soit là Marc-Antoine, c'est ce qu'affirme le témoignage des contemporains et ce que confirme la tradition. Le portrait placé par Vasari, dans son édition de 1568, en tête de la vie du célèbre graveur, est une véritable preuve[1]. Ce portrait, gravé sur bois, est en effet la reproduction presque textuelle, mais en contre-partie, du portrait peint par Raphaël dans la fresque d'*Héliodore*. Vasari, ayant dû voir Marc-Antoine, n'a pu se méprendre. Nul doute ne semble donc possible sur l'identité du personnage.

On ne sait rien d'ailleurs de Marc-Antoine, on ne le connaît que par ses œuvres. Vasari, Malvasia et leurs copistes ont à peine noté les dates approximatives de sa naissance et de sa mort. Marc-Antoine naquit à Argine, près de Bologne, probablement vers 1480, car son portrait, peint par Raphaël dans l'*Héliodore*, en 1512, représente un homme de trente ans au moins. La plupart des biographes, cependant, Heineke, Bartsch,

1. Tome II, p. 294.

Passavant, le font naître en 1488. Pourquoi? Ils ne le disent pas. De sa famille, on ne saurait rien non plus, si M. Benjamin Fillon, un de nos plus infatigables chercheurs, n'avait découvert récemment les mots suivants sur le titre d'un exemplaire de l'*Aulu-Gelle* in-8° sorti des presses Abdines en 1515 :

Sum Andree Raymundi et amicorum
Nunc est Marci Antonii Raymundi, ejus filii[1].

Voilà donc un autographe de Marc-Antoine[2], dans lequel Marc-Antoine lui-même nous apprend le nom de son père, André Raimondi. Sur le feuillet de garde du même livre, André Raimondi a écrit de sa main le prix d'acquisition : *duobus juliis cum dimidio emptus*[3], et il a ajouté des notes marginales au cours du volume. Marc-Antoine, d'après le portrait de Raphaël, devait être un homme bien né, élevé dans un bon milieu, cul-

1. « J'ai retrouvé la formule « ... *et amicorum* », ajoute M. Benjamin Fillon, adoptée un peu plus tard par Grolier, sur un exemplaire de *la Divine Comédie,* imprimée à Milan en 1478, qui a appartenu à Giovanni Pontano, dont il porte aussi l'*ex-dono* à Niccolò del Vasto. »

2. Voir les excellentes raisons données par M. Benjamin Fillon sur la valeur de cet autographe. (*Gazette des Beaux-Arts* du 1er mars 1880.)

3. « Acheté deux jules et demi. » Les *jules* étaient une monnaie d'argent dont nous avons eu l'occasion de citer plusieurs exemplaires au cours de cet ouvrage. Cette monnaie, frappée sous Jules II, fut émise encore sous le nom de *jules* par les papes suivants, bien qu'elle portât alors de nouvelles effigies pontificales, les effigies des papes régnants.

tivé d'intelligence, pouvant marcher de pair avec les personnages distingués de son temps. Jusqu'à présent, cela n'était qu'une présomption; désormais c'est une certitude. Marc-Antoine était fils d'un lettré et avait une culture intellectuelle qui l'élevait au-dessus du commun des artistes. Très jeune encore, il fut admis dans l'école de Francia (Francesco Raibolini) et ses premières estampes furent gravées d'après des dessins de son maître. Dès l'année 1504, il avait conquis une notoriété dont le poète Giovanni Achillini rendit témoignage[1]. *Pyrame et Thisbé*[2], une de ses premières estampes, est datée de 1505. *Le Satyre surprenant la nymphe*[3], *Vénus sortant de la mer*[4], *l'Amour et les trois enfants*[5], portent la date de 1506. *Saint Jean l'Évangéliste et saint Jérôme*[6], qui sont de la même année, montrent à quel point il cherchait dès lors à se perfectionner par l'étude des maîtres allemands. En 1509, il se rendit à Venise, où il reproduisit nombre d'autres gravures du maître de Nuremberg[7]. L'année

1. Marc-Antoine avait fait le portrait d'Achillini. (Voir le *Viridario,* composé en 1504 et édité à Bologne en 1513).

2. Bartsch, n° 322.

3. Bartsch, n° 319.

4. Bartsch, n° 312.

5. Bartsch, n° 320.

6. Bartsch, n° 643. Cette estampe est copiée d'après Albert Dürer.

7. *La Vierge au papillon, la Dame à cheval, les Offres d'Amour, le Seigneur et la Dame à la promenade*, etc. Il serait possible que Marc-Antoine, avant d'aller à Venise, ait vu Albert Dürer à Bologne. Albert Dürer, dans une lettre adressée de Venise

suivante (1510), il entra dans l'atelier de Raphaël. En allant de Venise à Rome, il s'arrêta à Florence, vit le fameux carton de Michel-Ange et prit copie du groupe des *Grimpeurs*, dont il grava un fragment dès son arrivée dans la Ville Éternelle[1].

Timoteo Viti, qui avait sans doute connu Marc-Antoine dans l'atelier de Francia, a-t-il servi de trait d'union entre Raphaël et le graveur? Raphaël, qui voulait avoir près de lui un homme capable de comprendre ses œuvres et de les reproduire par le burin, n'appela-t-il pas de lui-même Marc-Antoine, après avoir vu les estampes qu'il avait gravées déjà? On ne sait. Ce qui est certain, c'est que Marc-Antoine entra de plain-pied dans l'atelier du Sanzio et qu'il y débuta par un chef-d'œuvre, *la Lucrèce*. Son nom fut dès lors indissolublement lié au nom de Raphaël. Marc-Antoine resta chargé de la direction de la gravure dans l'atelier du Sanzio jusqu'à la mort de ce grand maître, c'est-à-dire jusqu'au 6 avril 1520[2]. Tant que vécut Raphaël, il se tint sur les hauteurs. Raphaël mort, il compromit son art, de complicité avec Jules Romain[3]. Il avait ouvert une école

à Bilibald Pirkheimer, de Nuremberg, parle de ce voyage à Bologne.

1. Grâce à cette gravure, tout n'est pas perdu pour nous dans le carton de Michel-Ange.

2. Baviera, le broyeur de couleur de Raphaël, était chargé de la vente des estampes, qui, au dire de Vasari, rapportait un grand profit.

3. En 1525, Marc-Antoine fut emprisonné par Clément VII pour avoir gravé une série de compositions obscènes représentant

où affluaient un grand nombre d'élèves, Italiens, Allemands, Flamands, Français, qui ne l'imitèrent que de loin. Sa maison fut pillée pendant le sac de Rome, en 1527, ses dessins et ses planches furent anéantis ou dispersés, et il eut grand'peine à se sauver lui-même. Désespéré, ruiné, il se réfugia à Bologne, et depuis lors on ne sait rien de lui. On suppose qu'il mourut en 1530, à peine âgé de quarante-cinq ans[1]. Malvasia raconte, dans sa *Felsina pittrice,* publiée en 1678, que Marc-Antoine fut tué par un gentilhomme romain pour lequel il avait gravé la première planche du *Massacre des Innocents*. Ce gentilhomme se serait ainsi vengé du graveur qui avait fait une reproduction de cette planche célèbre. Le crime est si gros et la cause si petite, qu'on ne doit voir là qu'une légende légèrement accueillie par l'historien de l'école bolonaise. L'horizon, si étroitement fermé durant des siècles, est d'ailleurs en train de s'ouvrir devant Marc-Antoine. M. Benjamin Fillon, qui nous a fait connaître le nom du père de Marc-Antoine, nous a révélé en même temps l'existence d'un fils du célèbre graveur. Dès son arrivée à Rome, en 1510, Marc-Antoine aurait aimé une femme, Benedetta Verino, dont il

les *Amours des dieux,* par Jules Romain. Le cardinal Hippolyte de Médicis et le peintre Baccio Bandinelli eurent grand'peine à abréger son temps de captivité.

1. La mort de Marc-Antoine, d'après Vasari, suivit de près le retour du graveur à Bologne. Dans la *Cortegiana,* qui fut imprimée en 1534, l'Arétin parle de Marc-Antoine comme d'un homme mort déjà depuis quelque temps.

aurait eu presque aussitôt un fils, qui fut baptisé sous le nom de Giorgio, mais qu'on appela Benedetto Verino, du nom de sa mère. Ce Giorgio devint graveur à son tour et put être encore élève de son père. Il n'avait, cependant, que dix-huit à vingt ans quand il le perdit[1].

Quoi qu'il en soit, Raphaël n'a été que juste quand il a mis, dans sa fresque, la figure de Marc-Antoine en pleine lumière et qu'il lui a donné la première place

1. M. Benjamin Fillon a retrouvé une lettre écrite de Bologne, le 10 mars 1659, à François Langlois par un amateur parisien nommé Deshayes, dans laquelle on lit ce qui suit : « ... Le seigneur Jérôme m'a conduit hier à la boutique d'un libraire, de cette ville de Bolongne, qu'on prétend descendu d'un bastard de Marc-Anthoyne Rémond. Il a chez luy quatre planches de cuivre et un livre de desseins de ce signalé graveur. Cet homme m'a dit que sa grand-mère à luy estoit fille de bastard, graveur fameux comme son père. Rémond l'avoit eu à Rome d'une dame de qualité, nourry dans sa maison dès son jeune an, et l'avoit rendu habile en son art. A sa mort, après l'assaut de Rome par l'Espagnol (6 mai 1527), il luy a laissé du bien à Argène (Argine), lieu proche d'icy, d'où il estoit. Ce libraire ne veut laisser sortir du logis desseins et planches, pour grandes que soient les offres qu'on luy fait, non plus que nombre de planches du bastard, qui avoit nom Giorgio, de son baptême, et estoit nommé Benedetto Verine, de celuy de sa mère. Au prix de seize escus du pays, il m'a vendu un autre livre de desseins de peintres bolognois et *altre conglionerie,* qui ne sont pas à mépriser. » M. Benjamin Fillon, observant que parmi les élèves de Marc-Antoine il en est un des plus remarquables qui a signé ses planches d'un *dé,* en les marquant parfois d'un B ou des initiales B. V., pense que le graveur connu sous le nom du *Maître au Dé* pourrait bien être Benedetto Verino, c'est-à-dire le propre fils de Marc-Antoine. (*Gazette des Beaux-Arts,* n° du 1er mars 1880, p. 232 et 237.)

parmi les porteurs du pape. Grâce à la fresque d'*Héliodore*, on connaît parfaitement la personne physique de Raimondi, et elle répond au peu qu'on sait de sa personne morale. On voit un bel homme, on ne soupçonne pas un grand homme. Cet artiste, d'un si rare mérite, ne devait avoir qu'un esprit moyen. Il était né à l'état de satellite, et sa vocation était d'être l'auxiliaire d'un des plus beaux génies du monde. Pour l'histoire de l'art, il est le graveur par excellence de l'école romaine et le plus fidèle interprète de la pensée de Raphaël.

Portrait de Jules Romain. — Giulio Pippi (Jules Romain) est également désigné par la tradition[1] comme étant un des porteurs du pape, et il est possible, en effet, de le désigner dans celui des *parafrenieri* qui tient de la main droite le brancard de la *seggia pontificale*. Placé à la gauche de Marc-Antoine, on ne voit que sa tête, qui est belle et très jeune. Jules Romain n'avait que vingt ans en 1512, et c'est cet âge-là même qu'il paraît avoir dans la fresque d'*Héliodore*. La tête se montre de trois quarts à droite. De longs cheveux, séparés au milieu du front, sont ramenés au-dessus de l'oreille et tombent derrière le col. Une légère moustache couvre les lèvres supérieures. Les traits ont de la régularité et du charme. Les yeux ne manquent pas de douceur et la bouche est aimable. Si l'on regarde, d'une part au musée du Louvre, le

1. Voyez le *Vasari* de Lemonnier, t. VIII, p. 27, note 2.

portrait que Jules Romain a fait de lui-même, d'autre part dans le Vasari de 1568 le portrait gravé en tête de la vie du peintre, on peut reconnaître, à bien des années de distance dans ces deux portraits, le jeune homme que Raphaël a peint en 1512 dans la fresque vaticane. La construction du front, le dessin des yeux, la forme du nez, le sentiment de la bouche, se retrouvent sans trop grande difficulté. On peut donc regarder comme vrai le portrait de Jules Romain dans la fresque d'*Héliodore*[1].

Jules Romain était né à Rome en 1492. On ne sait rien de sa famille ni de ses commencements, sinon que très jeune encore il entra chez Raphaël, qui le prit comme aide et se l'attacha comme élève. Raphaël trouva dans ce jeune homme les plus heureuses qualités jointes au plus absolu dévouement. Très bon dessinateur, doué d'une grande force de travail et d'une facilité rare, Jules Romain devint presque aussitôt pour son maître un puissant auxiliaire. Raphaël en faisait grand cas dès 1512, puisqu'il plaça son portrait, en même temps que celui de Marc-Antoine, dans la fresque d'*Héliodore*. Dans cette fresque même, on saisit déjà le caractère du pinceau de Jules Romain et on le remarque avec une accentuation plus marquée

1. Jules Romain se plaça lui-même au milieu des portraits qu'il introduisit dans la fresque de la *Salle de Constantin*, où il représenta la *Donation de Charlemagne au pape saint Silvestre*. Il plaça également dans cette fresque le portrait de Balthazar Castiglione.

dans la fresque d'*Attila*. De 1512 à 1520, il est peu d'ouvrages de Raphaël auxquels Jules Romain n'ait travaillé. Raphaël concevait et dessinait un sujet; Jules Romain ébauchait la peinture, que le maître reprenait ensuite et à laquelle il donnait les dernières touches. Malheureusement, le temps et les restaurations ont chassé l'âme de beaucoup de ces tableaux et n'en ont laissé que le corps. Jules Romain n'en était pas moins un élève admirable, et Raphaël, qui l'aimait tendrement, lui légua en mourant la plus grande partie de ses biens. Devenu chef d'école à son tour en 1520, il tomba de très haut. Le talent, un talent considérable lui resta, mais de génie il n'en fut plus question. Regardez les fresques de *Psyché* au palais de la Farnésine à Rome et au palais du T à Mantoue : dans les unes, Jules Romain, travaillant sous l'inspiration de Raphaël, plane sur les sommets; dans les autres, où il ne relève que de lui-même, il descend avec rapidité la pente de la décadence. Cinq ou six ans à peine séparent ces deux œuvres. Quelques années encore, et, dans la *Salle des Géants*, la chute sera complète... Devenu citoyen de Mantoue, Jules Romain épousa Elena Guazzo Landi, dont il eut deux filles, Virginia et Griselda, et un fils, qu'il nomma Raphaël. Il mourut à cinquante-quatre ans, le 1er novembre 1546, au moment où l'on songeait à lui confier la direction des travaux de Saint-Pierre, vacante par la mort d'Antonio da San Gallo[1].

1. Le 1er janvier 1547, Michel-Ange fut nommé architecte de Saint-Pierre.

Eût-il été à la hauteur d'une pareille tâche? Cela est douteux[1].

PORTRAIT DE GIOVANNI PIETRO DE FOLIARI. — Un cinquième personnage fait également partie du cortège de Jules II et par conséquent du portrait même du pape, tel que nous l'avons compris dans son ensemble et dans ses parties complémentaires. Ce personnage accompagne les *parafrenieri* et se trouve à la droite de Marc-Antoine, sur le premier plan de la fresque. Il passerait devant nous peut-être tout à fait inconnu, si Raphaël ne l'avait chargé de nous livrer son nom. Il porte, en effet, de la main droite une barrette noire et un parchemin sur lequel on lit : *Io Petro de Foliariis Cremonens.* Jean-Pierre de Foliari, de Crémone, était secrétaire *delle Memoriali* à la cour de Jules II. Il se présente de profil à droite. Son visage, tout à fait imberbe, garde l'empreinte de la jeunesse, et ses traits, quoique réguliers, ont un accent individuel très nettement caractérisé. De longs cheveux, séparés au milieu de la tête, tombent en épais bandeaux plats jusque sur le col. Le front est haut et intelligent, l'œil beau et limpide, le nez moyen, la bouche grande et spirituelle. Une longue robe recouvre un justaucorps à manches bouffantes. Ce vêtement, très échancré,

1. Il fut enterré dans l'église de Saint-Barnabé, à Mantoue :

ROMANUS MORIENS SECUM TRES JULIUS ARTES
ABSTULIT (HAUD MIRUM), QUATUOR UNUS ERAT

telle est l'épitaphe que l'on inscrivit sur sa tombe.

laisse paraître un plastron de chemise blanche, qui couvre le haut de la poitrine et dégage le col. Il y a, dans cet homme jeune encore, quelque chose de délicat et de presque féminin, qui forme un contraste pittoresque des plus heureux avec la mâle prestance des porteurs du pape.

Une première esquisse, très vivement dessinée à la plume, prouve que Raphaël a dû lutter contre les prétentions de l'entourage du pape à faire invasion dans la fresque d'*Héliodore*. D'après cette esquisse, Jules II, s'entourant d'éclat et de solennité, était coiffé de la mitre et bénissait l'assistance. Un porte-croix et un massier précédaient les porteurs, que suivaient trois gardes suisses et un cardinal, ce dernier monté sur un cheval richement caparaçonné. En tout dix figures, qui eussent pris un bon tiers de l'espace total de la fresque, au grand détriment de l'action principale[1]. Raphaël a sagement fait de réduire ces prétentions. D'après son conseil, le pape s'est contenté de paraître avec le moins de bruit possible et sans par trop détourner l'attention, juste assez pour qu'on pût comprendre le sens allégorique du drame, mais sans rompre l'unité pittoresque de ce drame et sans le priver d'aucun de ses éléments nécessaires.

Les cinq figures qui accompagnent ici le portrait du pape font, comme dans la fresque des *Décrétales*,

1. Voir ce dessin au musée du Louvre.

partie intégrante de ce portrait. On ne peut les en séparer sans en amoindrir gravement la valeur pittoresque. Le Jules II de l'*Héliodore* démontre d'ailleurs un grand progrès sur le Jules II des *Décrétales*. Raphaël, sans cesser d'être fidèle à la vérité naturelle, a conquis une indépendance d'interprétation désormais souveraine. L'idée du triomphe soulève le vieillard que nous connaissons déjà. Languissant et accablé tout à l'heure, il semble maintenant avoir secoué le poids des infirmités et des ans. Le dessin est plus large et plus magistral. La forme est plus complètement enveloppée dans la couleur, qui paraît même avoir sollicité particulièrement le génie du maître. Les tons se montent et se chauffent, prennent une vigueur et une intensité dignes des plus grands coloristes. On sent que Raphaël a vu les portraits de Giorgione, qu'il en a subi le charme et qu'il cherche à s'en rapprocher. Il arrive, en effet, dans cette fresque, à presque rivaliser d'éclat avec la peinture à l'huile. Voilà un vrai portrait d'histoire, une peinture où toutes les ressources de l'art sont largement mises à contribution. Et pourtant, dans cette voie grandiose du portrait historique, Raphaël n'a point dit encore ici son dernier mot.

V

PORTRAIT DE JULES II ET DES PERSONNAGES DE SA SUITE DANS LA FRESQUE DE LA MESSE DE BOLSÈNE.

Parmi les œuvres faites pour consacrer les événements qui se heurtent au terme du pontificat de Jules II, il n'en est pas de plus magnifique que les portraits du pape et des personnages de sa suite placés par Raphaël dans la *Messe de Bolsène.*

Deux mois après la bataille de Ravenne, Machiavel écrivait : « Autrefois, aucun baron n'était assez petit pour ne pas mépriser la puissance du pape ; aujourd'hui, le roi de France la respecte. » Cette puissance, cependant, n'était que superficielle. Jules II, en satisfaisant sa haine contre Louis XII, avait sacrifié sa patrie à sa passion personnelle et marqué Rome, dès 1512, pour le désastre de 1527. Il lui restait à se venger du clergé qui avait tenté de le déposséder, et, le 3 mai, il ouvrit le concile de Latran, où pleine satisfaction fut donnée à ses rancunes. Tout sembla dès lors favoriser ses entreprises. Le duc d'Urbin reprit Bologne le 10 juin. Reggio, Modène, Parme, qui depuis 1409 appartenaient au duché de Milan, firent également retour au Saint-Siège comme ayant été comprises dans la donation de Charlemagne. Peu s'en

fallut que Ferrare aussi ne tombât aux mains de l'Église. Quant aux Florentins qui avaient accueilli le concile de Pise, ils furent déclarés ennemis de la Sainte-Ligue, et l'autorité des Médicis leur fut imposée de nouveau par les Espagnols de Raymond de Cordoue, qui livrèrent préalablement la ville de Prato au plus affreux pillage[1]. Le pape compléta son œuvre en rompant avec les Vénitiens[2], pour se livrer exclusivement à Ferdinand et à Maximilien[3]; de sorte que, tout en se vantant de vouloir purger l'Italie de l'étranger, il s'alliait avec les Allemands et avec les Espagnols contre la seule puissance italienne capable de faire échec aux envahisseurs. Jules II mit enfin la France en interdit et annula la Pragmatique-Sanction que Charles VII avait obtenue du concile de Bâle[4]. Ce

1. Plus de quatre mille habitants furent massacrés, et, sans l'intervention de Jean de Médicis, rien ne fût resté dans la ville. Le gonfalonier Soderini se sauva à Raguse d'abord, puis en Turquie. Antoine Segna, qu'il avait envoyé comme ambassadeur auprès du pape, fut arrêté, mis à la torture, et mourut quelques jours après. « Cet acte de cruauté souille d'une tache ineffaçable la mémoire de Jules II. » (Nardi, *Stor. Fior.*, lib. V, p. 152.)

2. Les Vénitiens avaient repris Padoue, Vicence, Vérone, Brescia, Bergame, Trévise et Crema. Ces succès portèrent ombrage à Jules II.

3. Le nouveau traité d'alliance avec l'empereur d'Allemagne et le roi d'Espagne fut signé solennellement, le 2 décembre 1512, dans l'église de Sainte-Marie-du-Peuple.

4. En 1431 et en 1438. Cette constitution avait réglé les rapports de l'Église gallicane avec le Saint-Siège et assuré au clergé français certaines garanties contre lesquelles la papauté avait déjà plusieurs fois réclamé. Elle n'en fut pas moins regardée comme loi

fut le couronnement de son édifice. Deux mois après, le 21 février 1513, il mourut au Vatican, à l'âge de soixante-dix ans, après neuf années, trois mois et vingt et un jours de pontificat, laissant l'Italie et l'Europe dans le plus profond désordre[1]. S'il avait vécu quelque temps encore, il aurait été écrasé lui-même sous l'écroulement de ce qu'il croyait avoir fondé.

Si le légendaire *fuori barbari* motive la présence du pape dans la fresque d'*Héliodore*, quel est celui des événements de la dernière heure qui a porté Raphaël à faire de Jules II le témoin du miracle de Bolsène? On a dit que Jules II avait voulu protester en personne contre les hérésies, et s'inscrire à l'avance contre celles qui pourraient survenir[2]; mais aucune division dogmatique ne s'était produite sous son pontificat, et dans Luther, qui était alors à Rome pour y représenter les Augustins de Wittenberg, on ne pouvait pressentir un réformateur. Jules II, d'ailleurs, était beaucoup moins préoccupé de doctrine que de poli-

du royaume, jusqu'au jour (10 décembre 1512) où le concile de Latran, dans sa quatrième session, en décréta l'abrogation.

1. Jules II succomba à la fièvre et à la dyssenterie, qui le minaient depuis longtemps. Il mourut en chrétien et en prêtre, après avoir pardonné même aux cardinaux du concile de Pise, et fut enterré à Saint-Pierre, au Vatican, dans la chapelle du Saint-Sacrement, où il attend depuis trois cent soixante-huit ans sa translation à Saint-Pierre-aux-Liens.

2. Nous l'avons dit nous-même dans notre volume des *Chambres*. Une étude plus approfondie de l'histoire de la papauté et du caractère de Jules II nous fait revenir sur cette affirmation.

tique, et les intérêts confiés par lui au concile de Latran étaient bien moins spirituels que temporels. Pour Jules II, le prêtre incrédule personnifie les cardinaux insurgés contre lui. Jules II lui-même, dans la fresque de Raphaël, veut intervenir comme une menace vivante contre cette tentative d'usurpation. Voilà sa véritable raison d'être dans la *Messe de Bolsène.* Les sujets des quatre grandes peintures de la *Chambre d'Héliodore* ont un rapport trop immédiat avec les événements contemporains, pour que la présence du pape à la *Messe de Bolsène* ne se rattache pas allégoriquement à un fait récent et de grande importance. Ce fait est le concile de Latran, où Jules II eut raison des conciles de Pise et de Milan. Pour Jules II, l'orthodoxie, c'est lui; l'hérésie, ce sont les cardinaux qui ont tenté de le déposséder. Le prêtre sacrilège n'est que la figure de ces prétendus hérésiarques.

PORTRAIT DE JULES II. — Au sommet de la fresque, vis-à-vis du prêtre dont un miracle confond l'impiété, Jules II est agenouillé sur un coussin à glands d'or posé sur un escabeau recouvert de velours rouge. De cette manière, la figure du pape s'élève à la même hauteur que celle de l'officiant, prend plus d'importance encore que cette figure et devient le centre pittoresque du tableau, dont elle est, au point de vue du XVIe siècle, l'âme vibrante et parlante.

Le souverain pontife, en costume presque familier, est vêtu d'une longue robe de laine d'un blanc

jaunâtre, dont la traîne descend jusque sur la dernière des marches qui conduisent à l'autel; un rochet de lin blanc est passé par-dessus cette robe; une aumusse rouge, doublée d'hermine, est jetée sur les épaules par-dessus le rochet. Les deux mains sont ouvertes et rapprochées l'une de l'autre pour prier[1]. Les coudes servent d'appui au torse et reposent sur un coussin de drap d'or doublé de rouge et porté par deux X en bronze doré, dont les extrémités sont ornées de têtes et de griffes de lion. Tandis que les mains prient et que le corps s'incline légèrement en avant dans l'attitude du recueillement et de la dévotion, la tête se redresse, comme pour protester contre cette apparence d'humilité, et semble, par sa fière prestance, défier l'ennemi personnel qui se cache derrière le prêtre sacrilège. Rien de plus éloquemment passionné que cette figure. La tête est nue et de profil à gauche. Une couronne de cheveux blancs, dégarnie seulement sur les tempes, forme avec la barbe, blanche aussi, un encadrement où les traits s'éclairent et s'animent avec une vivacité singulière. Le front a un développement majestueux; l'œil retrouve l'éclat dont il brillait dans les jours de lutte et de triomphe; le dessin du nez s'ennoblit et s'épure; la bouche, aux lèvres contractées, est menaçante; les joues paraissent avoir recouvré l'éclat et la coloration de la santé. Arrière la vieillesse, les infirmités, la mala-

1. C'est la main gauche qui recouvre et cache presque la main droite. L'index, l'annulaire et le petit doigt de cette main gauche sont garnis de bagues à chatons.

die! Jules II, à la veille de sa mort, réapparaît imposant, superbe, majestueux, redoutable. C'est comme une résurrection. Vivant encore, Raphaël lui décerne les honneurs de l'apothéose et le place sur le plus magnifique piédestal qui convienne à un pape. Il semble impossible de serrer de plus près la réalité et de la transfigurer en même temps d'une manière plus saisissante et plus grandiose. L'histoire, aussi bien que l'art, a droit de revendiquer ce portrait. Malheur aux cardinaux du concile de Pise s'ils se trouvaient en ce moment au pouvoir du pape!

Neuf autres portraits, choisis parmi les personnages de la cour et de la haute domesticité pontificale, font pour ainsi dire partie du portrait même du souverain pontife et forment une admirable suite à ce portrait. Jules II étant agenouillé au faîte du tableau, ces neuf figures aussi sont à genoux, chacune d'elles à la place que la hiérarchie lui marque. Ce sont d'abord, à une hauteur intermédiaire, mais déjà fort au-dessous du pape, deux cardinaux; puis, derrière ces cardinaux et presque sur le même plan, deux prélats de la chambre pontificale; enfin, sur le sol même du temple, c'est-à-dire sur le plan inférieur, les *parafrenieri*, au nombre de cinq, qui entourent la *cella gestatoria*.

Portrait du cardinal Raphael Riario. — Le premier des cardinaux et le plus en vue est Raphaël Riario, cardinal de Saint-Georges[1], que nous avons rencontré

1. Vasari, t. VIII, p. 25.

au début de cette étude dans la fresque de Melozzo da Forli[1]. Malheureusement le portrait de 1475 ne peut servir de contrôle au portrait de 1512. Raphaël Riario n'avait que dix-huit ans dans la fresque de Melozzo da Forli, et il en a cinquante-cinq dans la fresque du Sanzio. Or, à trente-sept ans de distance, comment certifier l'identité du personnage? Comment, dans l'homme touchant presque à la vieillesse que Raphaël a peint de profil, retrouver le jeune homme que Melozzo jadis avait représenté de face? Comment reconnaître la tête d'autrefois, cette tête alors coiffée d'une longue chevelure blonde, ce visage au teint frais et rose, aux traits mous et indécis, dans la tête au crâne chauve, dans le visage pâle et dans les traits nettement caractérisés que nous voyons maintenant? N'essayons donc pas un rapprochement impossible, et, sans chercher d'aussi lointaines ressemblances, considérons le cardinal Riario tel que l'a peint Raphaël. Sa belle prestance, l'aisance avec laquelle il porte haut la tête, font deviner en lui un homme habitué dès l'enfance à toutes les fortunes. Il a très grand air dans sa longue robe rouge[2], et l'humilité ne paraît pas être son fait, tout agenouillé qu'il soit, les mains jointes et la tête levée dans l'attitude de l'adoration, ou plutôt de l'admiration, car, en bon courtisan, il regarde le pape beau-

1. Voir page 259 du présent volume.

2. Les manches de cette robe sont coupées à la hauteur des épaules et dégagent les bras, qui sont couverts par la tunique blanche.

coup plus qu'il ne contemple l'hostie. Le visage est d'une régularité froide : le front, tout à fait dénudé, s'élève indéfiniment et se confond avec le crâne; l'œil est limpide, le nez droit, la bouche moyenne, avec une légère proéminence de la lèvre inférieure, le menton tout juste assez accentué pour n'être pas fuyant; les joues, sans sécheresse comme sans embonpoint, sont soigneusement rasées. L'expression incline plutôt vers la souplesse que du côté de la force. Les traits ne sont éclairés par aucune de ces lueurs qui trahissent l'énergie du caractère et la vivacité de l'esprit.

Raphaël Riario était d'une race où l'on préférait le poignard à l'épée, la conspiration au combat. Il était né en 1457 d'Antonio Sansoni, dont la famille était obscure, et de Violante Riario, dont l'origine était suspecte[1]. En 1474, à la mort de son oncle Pietro Riario, Sixte IV reporta sur lui toutes ses faveurs et toute son affection, lui donna le nom de Riario et d'emblée le nomma cardinal. Raphaël Sansoni, devenu ainsi Raphaël Riario, n'avait alors que dix-sept ans. Quatre ans plus tard, il étudiait à Pise et recevait ordre de se rendre à Florence pour y exciter par sa présence les complices de Francesco Pazzi, que le pape encourageait en haine des Médicis, dont la puissance portait ombrage à Girolamo Riario[2]. La conjuration ayant

1. Voir page 262 du présent volume.

2. Girolamo Riario, qui avait été l'âme de la conjuration des Pazzi, en 1478, tomba, dix ans après (1488), sous le poignard des Orsi. Quant à sa femme, Catterina Sforza, elle était brave autant

échoué, le fils de Violante faillit être déchiré par le peuple, et, selon la chronique, la peur ce jour-là marqua son visage d'une pâleur qui jamais depuis ne s'effaça. Après la mort de Sixte IV, la fortune continua de favoriser Raphaël Riario sous Innocent VIII, mais elle l'abandonna sous Alexandre VI. Girolamo, son oncle, ayant été dépouillé par César Borgia, et Catterina Sforza, sa tante, ayant été amenée captive à Rome, il n'eut que le temps de se sauver en France, d'où il ne revint que pour les conclaves, où furent élus à un mois de distance Pie III et Jules II. Son crédit redevint alors considérable. En 1512, il avait la confiance et l'amitié du pape, ne possédait pas moins de seize évêchés, jouissait du revenu de riches abbayes et vivait fastueusement à Rome, où il avait fait bâtir par Bramante un admirable palais (*la Cancelleria*). Il allait, l'année suivante, contribuer à la nomination de Léon X et devenir le chambellan du nouveau pape; mais sa haine contre les Médicis devait se réveiller bientôt et l'entraîner encore dans une nouvelle conspiration, celle où le cardinal Petrucci perdit la vie. Ayant avoué son crime, il en fut quitte pour le bannissement

que belle, fut intrépide dans la défense de Forli contre les pontificaux, en 1488, et résista avec la même vigueur à César Borgia. Tombée en 1500 au pouvoir de ce dernier, elle fut conduite à Rome, et, nouvelle Zénobie, parut publiquement chargée de chaînes d'or. Elle s'était remariée en 1490 à Giacomo Feo de Savone, qui l'aima passionnément et qui fut assassiné aussi, en 1495, à Forli. Elle se remaria, en troisièmes noces, à Jean de Médicis, oncle du grand-duc Côme Ier, et mourut à Florence le 28 mai 1509.

et l'amende[1], se retira à Naples et y mourut le 7 juillet 1521.

Tel avait été, tel était ou tel devait être le cardinal Riario, auquel le Sanzio a donné la première place derrière Jules II dans la *Messe de Bolsène,* et dont le portrait avait été peint trente-sept ans auparavant par Melozzo da Forli à côté de Sixte IV. Assez triste personnage en résumé, peu intéressant, faible d'esprit, plus médiocre encore de cœur et de caractère, modèle parfait du cardinal-neveu, mais très insuffisamment trempé pour se mesurer avec des hommes tels que Laurent le Magnifique, César Borgia et Léon X.

L'histoire de l'art n'a pas conservé le nom du cardinal qui se trouve à la droite de Raphaël Riario. On a prétendu après coup que c'était Fabio Santori, de Viterbe, évêque de Cesena, créé cardinal par Jules II en 1505[2]; mais on n'a fourni aucune preuve à l'appui de cette affirmation, et l'on pourrait à ce compte proposer bien d'autres noms. Contentons-nous de regarder là un très beau portrait de vieillard, un vrai portrait en action, un personnage qui entre corps et âme dans l'esprit du tableau, c'est-à-dire dans la passion du pape.

1. Voir dans Carlo Fea (*Notizie intorno Raffaello Sanzio,* Roma, 1822, p. 83) l'acte d'accusation, lu au consistoire du 22 juin 1517, et l'engagement de 50,000 ducats, souscrit par Agostino Chigi en faveur du pape, pour le compte du cardinal Riario.

2. C'est Raphaël Mengs qui a émis cette opinion.

Ce cardinal est agenouillé, de trois quarts à gauche, revêtu du costume le plus modeste que lui permette son rang dans l'Église. Les mains dévotement croisées sur la poitrine et les yeux ardemment fixés dans la direction de l'autel, il semble ressentir avec une singulière énergie la douleur et l'indignation; le front se contracte; les yeux brillent avec éclat; la bouche aux plis tombants est presque menaçante. Semblable au prince des apôtres au moment de la Cène, le dévoué cardinal se répand en protestations. Peut-être, comme fit saint Pierre quand la synagogue se fut emparée de Jésus, aurait-il aussi renié son maître si le concile de Pise eût triomphé du concile de Latran.

Derrière les cardinaux se tiennent, également agenouillés, les prélats de la Chambre pontificale. Voilà encore deux très beaux portraits, dont les noms seraient peut-être des révélations pour l'histoire, si l'histoire de l'art avait pris soin de les enregistrer. Le premier se montre de profil, le second de trois quarts à gauche. Tous deux portent la grande tonsure et sont vêtus d'un manteau sans manches, passé par-dessus la soutane; tous deux sont jeunes, le second plus encore que le premier; tous deux sont humbles et recueillis, effacés dans leur expression, dominés surtout par le sentiment du respect.

Toutes les nuances de la hiérarchie ecclésiastique sont très nettement indiquées dans cet ensemble de portraits, complément nécessaire du portrait de

Jules II. Les cardinaux, qui viennent immédiatement après le pape et qui peut-être seront papes à leur tour, ont leur manière de voir et la peuvent manifester; mais les prélats qui les assistent doivent contenir leurs sentiments, demeurer dans une grande réserve et ne paraître qu'en sous-ordre. Ces deux jeunes prélats ont donc la tenue correcte qui leur convient. Exercés de bonne heure à leur rôle, ils portent la marque d'une même éducation. L'homme moral a transfiguré en eux l'homme physique. Ils ne se ressemblent pas, et l'on croirait qu'ils ont été coulés dans un même moule. Le même esprit communique à leur visage une même expression. L'identité d'habitudes produit chez eux l'identité de physionomie. Le regard est, de part et d'autre, douloureusement étonné. La même âme, humble et soumise, imprime presque la même empreinte aux deux corps.

Il en est tout autrement des cinq gentilshommes qui sont ici les palefreniers du pape. Voilà des figures vraiment laïques, qui ont chacune leur physionomie propre, leur sentiment naïf et individuel, et qui s'y abandonnent avec une entière franchise. Les précédents personnages vivent surtout de la vie intérieure et de la vie nerveuse; ceux-ci vivent de la vie du dehors et de la vie musculaire. Ils sont bien de leur temps et bien peu du nôtre. On sent des hommes d'action, que le tourment des choses divines n'a jamais travaillés, et encore moins ce mal particulier à notre âge, cette las-

situde de vivre avant d'avoir vécu, ce découragement des choses avant de les avoir connues. Étrangers aux mièvreries modernes, façonnés surtout pour la lutte, jeunes encore et des plus beaux qui se puissent voir, l'élégance en eux le dispute à la force. Faut-il voir là les véritables porteurs de Jules II[1]? Sous le costume des *parafrenieri*, Raphaël n'a-t-il pas voulu plutôt perpétuer les traits de quelques-uns de ses disciples ou de ses amis, comme il l'avait fait déjà pour Marc-Antoine et pour Jules Romain dans la fresque d'*Héliodore?* On ne sait. L'iconographie devrait trouver des documents d'une abondance inépuisable dans les innombrables fresques dont la Renaissance a recouvert les murs de ses palais et de ses églises, et elle demeure impuissante devant ces légions de portraits dont l'histoire de l'art a négligé de conserver les noms. Il faut donc se contenter de regarder ici cinq admirables portraits anonymes. Tous sont agenouillés. Le premier appuie la main droite sur le bâton de la *seggia gestatoria* et porte la main gauche à son épée; son visage sans barbe est vu de profil, et ses longs cheveux châtains descendent sur son col. Le second, de profil éga-

1. Les porteurs du pape, au nombre de douze, étaient pris parmi les officiers subalternes de la cour pontificale. Huit référendaires les accompagnaient dans les grandes cérémonies; ils tenaient les bâtons du dais qui abritait le pape. Référendaires et palefreniers dépendaient du doyen des palefreniers (*decano dei parafrenieri*), qui était un des grands dignitaires de la cour pontificale. Sa fonction répondait à celle de grand écuyer dans les cours séculières. Le service des *parafrenieri* était encore ainsi organisé de nos jours.

lement, lève la tête vers le pape; une abondante chevelure d'un blond roux tombe en masse jusque sur ses épaules. Le troisième, placé derrière le premier, se penche en avant, de profil encore, avec un vif mouvement de curiosité; le bas de son visage est couvert d'une barbe légère et bien plantée. Le quatrième, placé à droite du troisième et derrière le second, détourne sa tête de l'officiant et du pape, pour la montrer de face au spectateur; ses cheveux sont enveloppés dans une coiffe brodée, qui dégage l'oreille et ceint le front, dont elle dessine le contour; la tête, originale autant que belle, est portée par un col robuste et léger tout ensemble; un charme quasi féminin se mêle, dans cette figure, à la force et à la beauté virile, sans en affaiblir l'expression. Le cinquième, enfin, est de profil et en partie coupé par le cadre de la fresque; sa tête est levée vers l'autel et son regard est brillant d'ardeur; on croit voir, à travers ce bel œil, le rayonnement d'une belle âme. Ces cinq figures sont semblablement vêtues : chemises blanches attachées autour du col; tuniques à plastron largement échancrées sur la poitrine et retenues sur les épaules par de simples bretelles; jupes courtes de même étoffe, dégageant les jambes et descendant au-dessous des genoux[1]; justaucorps à manches bouffantes, très ouverts aussi par devant; chemises de linge blanc, couvrant le

1. Les jupes tombent ici jusqu'à terre, parce que les figures sont à genoux.

haut de la poitrine jusqu'à la naissance du col; chausses collantes, dessinant, non seulement les jambes, mais aussi les pieds, chaussés de souliers fort découverts. Ces costumes des plus pittoresques, pour être uniformes, ne sont point identiques. Le peintre en a coupé les formes avec indépendance et s'est donné toute latitude dans le choix des couleurs : pour le premier des porteurs, la tunique présente de larges raies verticales rouges et vertes, avec des manches et un collet noirs; pour le second, la tunique est noire avec des manches rouges; pour le troisième, la tunique et les manches sont rouges sur rouge; pour le quatrième, la tunique est noire et horizontalement rayée de jaune, avec des manches rouges; pour le cinquième enfin, la tunique et les manches sont noires sur noir.

Rien n'est plus harmonieux, plus robuste comme dessin et plus vigoureux comme peinture, que ces cinq portraits si étroitement liés ensemble et si bien faits pour former un magnifique complément au portrait de Jules II. Tout ce que l'homme, dans le plein épanouissement de sa force, possède de beauté, de jeunesse et de séduction, est contenu dans ce groupe, qui est à la suite du pape ainsi qu'une éclatante fanfare. Jamais, avec des moyens plus simples, l'art n'est arrivé à un effet plus grandiose; jamais la fresque n'a été traitée avec plus d'ampleur et de sécurité; jamais des têtes-portraits n'ont été modelées avec plus de puissance; jamais costumes n'ont été peints avec plus de verve et avec moins d'emphase, jamais pinceau n'a fait sentir à

un plus haut point les qualités plastiques des différentes étoffes. Au point de vue même de la couleur, les fresques de Titien, dans la Scuola di Sant' Antonio à Padoue, sont ici presque surpassées.

Considérés dans leur ensemble, ces dix portraits se résument pour ainsi dire dans un portrait unique, le portrait de Jules II. Liés entre eux par des liens pittoresques étroitement serrés et qui les rattachent tous au portrait principal, ils figurent, de degrés en degrés, les principaux termes de la hiérarchie, depuis le rang suprême jusqu'aux subalternes fonctions. Au sommet, le pape, poursuivant dans l'Église ainsi que dans l'État le rêve de ses ambitions. Au-dessous, les cardinaux, également passionnés pour les intérêts du ciel et pour les triomphes de la politique. Puis les prélats de la Chambre pontificale, représentant la vie intérieure et religieuse. Au bas, enfin, l'élément laïque, les *parafrenieri*, à la fière prestance, portant librement en eux, comme une double puissance, le prestige de la jeunesse et le privilège de la beauté. Voilà une page d'histoire d'une admirable clarté, peinte avec un éclat de couleurs que ni le temps ni les hommes ne sont parvenus à altérer, où rien n'a vieilli ni ne s'est démodé, parce que tout y est marqué au coin de la vie et de la vérité.

VI

PORTRAIT DE JULES II AU PALAIS PITTI.

Voir Jules II dans les chambres vaticanes et regarder ensuite son portrait dans la galerie du palais Pitti, c'est passer du rêve à la réalité, de l'apologie à l'histoire, de la vérité conventionnelle à la vérité vraie.

Nous voici enfin devant une œuvre qui est un portrait dans la stricte acception du mot, et qui ne saurait être autre chose qu'un portrait. Jules II y est représenté à la fin de sa vie, après la maladie de 1511 et après les désastres de 1512. Ce portrait est, par conséquent, de la même époque à peu près que l'*Héliodore* et la *Messe de Bolsène*, et il a servi sans doute de modèle aux portraits apologétiques qui se trouvent dans ces fresques. C'est d'ailleurs l'unique portrait proprement dit que la peinture ait laissé de Jules II. Cela paraît étrange quand on considère l'importance du personnage et le nombre des peintres de premier ordre qui auraient pu se le disputer. Cela prouve en même temps combien l'usage du portrait était peu répandu au commencement du XVIe siècle. Les peintres rappelaient volontiers dans leurs fresques et dans leurs tableaux les traits de leurs contemporains; mais de véritables portraits, ils en faisaient peu, et la qualification de peintre de portraits, qui de nos jours désigne toute une classe de

peintres, n'existait pas en ce temps-là. Raphaël seul fut admis à l'honneur de faire le portrait de Jules II [1].

Ce portrait, entièrement peint de la main du Sanzio, est d'une coloration vigoureuse et chaude. La figure se détache sur un fond perdu de couleur verte. Le costume, très simple et sans la moindre superfluité d'ornementation, est traité de manière à mettre en relief la tête et les mains, étudiées avec le plus grand soin.

Jules II donna cette peinture à Sainte-Marie-du-Peuple, qui était l'église de prédilection des della Rovere. Vasari et Sandrart la virent encore dans cette église, où elle était publiquement exposée les jours de grandes fêtes [2]. Quand et comment devint-elle la propriété des

1. Vasari parle des portraits de Sixte IV et de Jules II peints par Titien (Vasari, *Tiziano da Cadore*, t. XIII, p. 32); mais ces portraits n'étaient que de simples reproductions faites, au dire même de Vasari, en 1543. La galerie Pitti possède encore le portrait de Sixte IV. Quant au portrait de Jules II, on ne sait pas ce qu'il est devenu. En même temps et à la même date que ces deux portraits, Vasari mentionne le portrait de François I[er] quand ce prince était jeune. C'est également une œuvre de seconde main.

2. Vasari dit que ce portrait était accompagné d'une Vierge, peinte par Raphaël vers le même temps. (Vasari, t. VIII, p. 21.) Sandrart, en 1575, c'est-à-dire un an après la mort de Vasari, signale encore ces deux tableaux à Sainte-Marie-du-Peuple. On pense que le tableau de la Vierge, dans lequel Vasari parle d'un saint Joseph, fut acheté en 1717 par un Romain du nom de Girolamo Lottorio et donné par lui à la Santa Casa, d'où le nom de *Vierge de Lorette* sous lequel fut depuis désignée cette peinture. On connaît plusieurs répétitions de la *Vierge de Lorette*, mais on ne sait pas précisément où est le tableau original. (Voir *les Vierges de Raphaël et l'Iconographie de la Vierge*, t. III, p. 310.)

Médicis? On l'ignore. De nombreuses répétitions en avaient été faites sous les yeux de Raphaël, plusieurs même furent sans doute retouchées de sa main. Chacun des possesseurs de ces belles copies a prétendu avoir le tableau original, et de nombreuses discussions se sont élevées à ce sujet. Le portrait de la galerie Pitti est celui qu'il faut regarder comme authentique. Là, Raphaël a tout écrit de sa main. Ailleurs, ce ne sont que des transcriptions revues et corrigées par lui[1]. Ce

1. La plus remarquable de toutes les répétitions du portrait de Jules II avait été faite sous les yeux de Raphaël, pour le duc d'Urbin. Elle revint, par droit d'héritage, à la grande duchesse Vittoria, femme du duc Ferdinand II de Médicis. Raphaël a dû retoucher cette copie. Cependant, bien que l'exécution y soit magistrale, il y manque quelques-unes des qualités essentielles qui constituent une œuvre originale. Les vêtements sont lourdement traités, les mains sont relativement faibles, la couleur des chairs a poussé au noir. Ce beau portrait est à la Tribune de Florence. — D'autres copies, plus ou moins remarquables, se trouvent encore au palais Pitti; dans les galeries Corsini, Torlonia et Borghèse, à Rome; dans la galerie royale de Turin; au musée de Berlin (cette copie, que Rumohr attribue à Sébastien del Piombo, provient de la galerie Giustiniani); à la *National Gallery* de Londres; chez miss Burdett Couts, à Leight Court, près Bristol (cette copie est des plus belles). Il y en avait une aussi dans la galerie d'Orléans; elle fut vendue en Angleterre moyennant trente-six livres sterlings, en 1800. Une autre, provenant de la succession des ducs de Moncade, a été vendue à Paris en 1826. On connaît également plusieurs têtes d'étude qui passent pour avoir servi de préparation à ce portrait. La plus belle de ces têtes est à Alton-Tower, près Ashbourn, chez le comte de Shrewsbury; une autre se voit dans la collection Marco Rossi, à Urbania; une troisième a passé de la collection de Lucques en Angleterre. (Voyez Passavant, *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi,* t. II, p. 94.)

portrait est resté, même au point de vue de la conservation, une œuvre de premier ordre[1]. Le carton, dessiné à la pierre noire et piqué pour les nécessités du décalque, se trouve à la galerie Corsini, à Florence.

Le pape, vu de trois quarts à droite, est assis dans la *sedia gestatoria*, dont les bras sont garnis de velours rouge, et dont les montants sont surmontés de glands en bronze doré frangés d'or. Le bras et la main gauches du souverain pontife reposent sur le bras gauche du fauteuil. Le coude droit est appuyé sur le bras droit du siège, et la main droite, ramenée vers le milieu du corps, tient un mouchoir de linge blanc. A l'index, à l'annulaire et au petit doigt de chaque main, sont passées des bagues ornées de chatons en pierres précieuses[2]. Le vêtement se compose d'un rochet blanc plissé et d'une aumusse en velours rouge garnie d'hermine. La tête est coiffée d'un bonnet en velours rouge aussi et doublé d'hermine également. Ce bonnet couvre le haut de l'oreille et dégage assez le front pour qu'on puisse juger de son développement. Le méplat si bien accusé de l'os frontal, dans cette tête vue presque de face, répond parfaitement à la ligne si ferme du profil de Caradosso[3]. Les yeux, ombragés d'épais sourcils blancs, sont remplis d'intelligence et de vivacité. Ils

1. Malgré le nettoyage qu'on lui fit subir au commencement de notre siècle, pendant son séjour au musée Napoléon.

2. Rubis, émeraudes et turquoises.

3. Voir ce qui a été dit de la médaille de Caradosso dans le présent volume, page 293.

n'ont plus rien de menaçant ni de redoutable, et se fixent avec intérêt, même avec bienveillance, sur un objet qu'on ne voit pas, mais qui les sollicite exclusivement. Le spectateur a beau se placer à tous les points de vue devant eux, il ne parvient pas à détourner leur attention et a obtenir pour lui le moindre regard. Le nez, jadis épais et court, a pris en vieillissant plus de prépondérance, sans gagner toutefois une accentuation régulière. La bouche, dont les lèvres se dessinent avec finesse et avec précision, renonce à la dureté de son expression naturelle et s'abandonne à la même satisfaction que les yeux. Il est impossible de mettre plus complètement d'accord entre eux les différents traits du visage. Les joues, ridées et amaigries, sont vivement colorées, et la longue barbe blanche qui les accompagne leur communique par opposition un redoublement de chaleur et d'éclat. Malgré la fièvre et la dyssenterie, la force vitale est tenace chez cette vigoureuse nature.

Vasari écrit que, dans ce tableau, on croit voir Jules II « vivant et véritable, *vivo et verace*[1] », et cela est vrai. Il ajoute qu'on tremble de peur devant ce portrait, *che faceva tremare il ritratto a vederlo*[2], et cela est faux. En présence du pape ainsi représenté, on se sent au contraire rassuré et confiant. Ce n'est plus là le belliqueux pontife de l'*Héliodore* et de la *Messe de Bol-*

1. Vasari, t. VIII, p. 21.
2. Vasari, *Ibid.*

sène. Non que ce rude vieillard démente le Jules II de l'histoire, mais il y avait en lui deux passions dominantes : l'une tenant à la politique, l'autre tenant aux arts. Si Jules II n'eût point été neveu d'un pape d'abord, pape lui-même ensuite, ce besoin de domination universelle, qui l'a tant égaré, n'eût pas eu de raison d'être; d'un autre côté, dans quelque condition que le hasard l'eût fait naître, on aurait eu en lui un homme de renaissance, sa passion pour les arts n'eût pas moins subsisté. Il y a donc en un tel personnage deux aspects différents. Raphaël, après avoir montré l'un dans la *Chambre d'Héliodore*, a mis l'autre en relief dans le véritable portrait. En regardant cette peinture, on ne se souvient plus du Jules II de Pérouse et de Bologne, de la Mirandole et de Ravenne, du pape batailleur, tour à tour triomphant et vaincu, chevauchant à travers l'Italie, sur laquelle il a déchaîné le flot de l'invasion; on ne pense qu'à l'homme de goût qui imprima aux arts une irrésistible impulsion. Ce fut Jules II, ne l'oublions pas, qui appela et qui retint à Rome Bramante, Michel-Ange, Raphaël, et qui suscita leurs œuvres capitales. Le palais annexé à la *Santa Casa*[1], la forteresse de Civita Vecchia, la rue de' Banchi[2] et la Zecca[3], la basilique de Saint-Pierre et le nouveau palais du Vatican furent dus à

1. A Lorette.

2. Cette rue existait déjà ; Jules II la refit en l'élargissant.

3. Où furent frappés, en 1508, les beaux jules en or à l'effigie du pape.

son initiative. Recueillis par lui, l'Apollon[1], le Laocoon[2], le Torse, l'Hercule, l'Ariane se réveillèrent d'une léthargie dix fois séculaire, pour saluer, au nom de l'antiquité, le Moïse, les peintures de la voûte et des pendentifs de la chapelle Sixtine, les fresques de la *Chambre de la Signature* et de la *Chambre d'Héliodore*, c'est-à-dire l'art moderne dans sa forte et pleine expression. Raphaël avait sans doute en vue toutes ces choses quand il fit le portrait de Jules II. Étranger à la politique, il voyait dans le pape l'homme tout-puissant qui l'avait accueilli, encouragé, compris. Jules II, de son côté, en se livrant au pinceau de Raphaël, s'abandonnait sans arrière-pensée à l'exquise jouissance d'avoir provoqué tant d'œuvres admirables. De là le calme et la satisfaction qui éclairent ce visage naturellement dur et rébarbatif.

De la distance où nous sommes et du point de vue où nous nous plaçons, ne voyons dans Jules II qu'un des plus grands papes, on pourrait presque dire le plus grand pape de la Renaissance italienne. Oublions le politique, dont les fautes même ne furent pas sans grandeur. Contrairement aux papes qui l'avaient précédé et à ceux qui allaient le suivre, il avait placé son ambition bien moins dans l'agrandissement de sa propre famille que dans celui de la papauté. Pour

1. L'Apollon avait été trouvé à Porto d'Anzio et acheté par Jules II, avant son pontificat.

2. Le Laocoon fut découvert, sous Jules II, dans une vigne appartenant à Felice de Fredis, au milieu des thermes de Titus.

réaliser son rêve, il avait appelé l'étranger; Dante et Savonarole n'en avaient-ils pas fait autant? Une seule chose d'ailleurs devait lui survivre et le placer très haut, l'esprit de la Renaissance, dont il fut animé jusqu'à son dernier souffle. Voilà le rayon suprême dont Raphaël a éclairé cette rude figure; voilà la dernière impression qu'il faut emporter et garder du portrait de Jules II.

FIN DU TOME PREMIER

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME PREMIER

PORTRAITS EXÉCUTÉS PAR RAPHAEL

SOUS LE PONTIFICAT DE JULES II

PORTRAITS DE JULES II

PRÉCÉDÉS DES PORTRAITS DE FRANÇOIS-MARIE DELLA ROVERE
ET DE QUELQUES PERSONNAGES
APPARTENANT AUX FAMILLES DES MONTEFELTRO ET DES GONZAGUE
ALLIÉS AUX DELLA ROVERE.



FIN DE LA TABLE DU TOME PREMIER

